PASAJES DE PROTEO

RESIDUOS, LÍMITES Y PAISAJES EN EL ENSAYO, LA NARRATIVA Y EL ARTE LATINOAMERICANOS

por

FERNANDO ZALAMEA

10º PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO, 2012

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
SURSUM VERSUS

EL COLEGIO DE SINALOA
TRABAJO • ARTE • CIENCIA

siglo veintiuno editores

grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico
CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS
04310MÉXICO, DF

siglo xxi editores, argentina
GUATEMALA 4824, C 1425 BUP,
BUENOS AIRES, ARGENTINA

salto de página
ALMAGRO 38, 28010,
MADRID, ESPAÑA

biblioteca nueva
ALMAGRO 38, 28010,
MADRID, ESPAÑA

anthropos
DIPUTACIÓN 266, BAJOS
BARCELONA, 08007 ESPAÑA

PQ7082.N3
Z35
2013 Zalamea, Fernando
Pasajes de Proteo : residuos, límites y paisajes en el ensayo, la narrativa y el arte latinoamericanos / por Fernando Zalamea. – México : Siglo XXI Editores, 2013.
150 p. — (Lingüística y teoría literaria)
Coedición con: Universidad Autónoma de Sinaloa : El Colegio de Sinaloa

ISBN 978-607-03-0492-7
Narrativa (Literatura) – América Latina. 2. Ensayo – América Latina. 3. Arte – América Latina. I. t. II. Ser.

primera edición, 2012
© siglo xxi editores, s. a de c. v.
en coedición con
universidad autónoma de sinaloa
y el colegio de sinaloa

isbn 978-607-03-0492-7

prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio.

impreso en méxico
en los talleres de
litográfica ingramex, s. a. de c. v.
centeno 162-1, col. granjas esmeralda,
09810, iztapalapa, df, méxico.

Mundo moderno: teoría del contacto –del pasaje–
secretos de la transubstanciación.
La verdadera medida es una mediación –por un lado una
ruptura– por otro lado una combinación.

Un verdadero método sintético,
capaz de permitir progresar hacia delante y hacia atrás
–tal es el problema principal.

NOVALIS, *El borrador general (1798-1799)*

PRELUDIO

Dos falsos problemas han lastrado muchos estudios culturales sobre América Latina: la determinación de una supuesta identidad latinoamericana y la determinación de unos supuestos tiempos canónicos que marcarían la evolución del continente. Por un lado, innumerables esfuerzos han buscado encontrar una "identidad" en fundamentos aparentemente estables: raíces primigenias, folclor, autenticidad local, diferencia. Por otro lado, diversas cuadrículas analíticas, cómodas para Occidente, han querido seccionar los movimientos de lo latinoamericano: ilustración, clasicismo, romanticismo, modernismo, posmodernidad. En realidad, la conformación y la vida del continente escapan tanto de las delimitaciones identitarias como de las temporales. Espacio de permanente trasiego, de tránsito, de transformación, América Latina ha sido siempre encarnación cambiante del *trans*, y un tamiz para los dos problemas arriba mencionados consiste en cobijar la especificidad latinoamericana bajo una *transidentidad* y una *transmodernidad* envolventes.

La "transidentidad" (neologismo bárbaro procedente de los estudios culturales) rompe con cualquier pretensión de estabilidad en el tiempo, y define, paradójicamente, lo propio a través del cambio. La "transmodernidad" (neologismo fino de la filósofa y ensayista española Rosa María Rodríguez Magda) abre el espacio a permanentes entradas y salidas en la modernidad, con múltiples simultaneidades accesibles en el tiempo. A lo largo de toda su historia, América Latina ha sido *transidentitaria*, pues ha potenciado sin cesar la mixtura, la modulación, el mestizaje de sus culturas; y ha sido también *transmoderna*, al romper los tiempos y hacer convivir, en instantes acotados, los más contrastantes estratos de apropiación del mundo. La "transculturación" (neologismo precoz acuñado en 1940 por el ensayista cubano Fernando Ortiz) ya indicaba cómo describir la movilidad del continente. Lo latinoamericano vive, entonces, en los ámbitos multivalentes del tránsito, y, para entender su conformación, hay que utilizar diversas herramientas comparativas combinando tanto rupturas como solapamientos y pegamientos en las perspectivas interpretativas que se adopten.

La figura mítica de Proteo subyace detrás de ese espacio dinámico, transformativo, plástico. Las múltiples formas del acontecer latinoamericano recuerdan los múltiples disfraces de Proteo (león, dragón, pantera, jabalí, etc.) para escapar de aquellos que lo forzaban a predecir el porvenir. A su vez, la capacidad del "pastor marítimo" de instanciar presente, pasado y futuro en una sola mirada evoca las extrañas consonancias multitemporales del entorno latinoamericano. Lo proteico es también lo "primero", aquello aún en trance de conformación, recorrido por la complejidad de lo transitorio, con las ventajas de versatilidad y movilidad que de ahí se derivan, así como con las consiguientes inconveniencias de volatilidad o fragilidad. De múltiples maneras, Latinoamérica es *proteica*: elástica, fluyente, moldeable; contradictoriamente conjuntiva, terreno doble de implosión social y explosión creativa.

De hecho, buena parte de la riqueza cultural latinoamericana (su "estimulante dificultad" según José Lezama Lima, su "espesor" según Ángel Rama) proviene de sus sinuosas contradicciones entre repetidas destrucciones y sorpresivas elevaciones. Diversas formas de disgregación de la Memoria se contraponen con hondos rumbos hacia la Utopía, y, en la resquebrajada Frontera entre lo actual y lo posible, emergen obras notables. De generación en generación, recalcaba Pedro Henríquez Ureña, los latinoamericanos redescubren sus espacios y sus tiempos exhibiendo una aterradora facilidad para cancelar memorias previas. Doblez negativo de lo transidentitario, la movilidad lleva, entonces, a un peligroso olvido del pasado. No obstante, desde ese *revés*, o desde ese "vacío", como decía Marta Traba, la inventividad galopante de los creadores latinoamericanos adquiere tinturas muy originales. La lucha entre pasado y futuro, salpicada por un incesante *contrapunteo* (Ortiz) de salidas y entradas en la modernidad, se convierte en uno de los temas centrales del continente.

Abordaremos en este ensayo la problemática de los *tránsitos proteicos entre Memoria, Utopía y Frontera en el ámbito latinoamericano*, concentrándonos tanto en el entorno temporal de 1930 a 1970, posiblemente el mayor ámbito creativo en la historia de América Latina, como en el espectro de ciertas realizaciones mayores en el ensayo, la narrativa y las artes plásticas. No obstante, no dejaremos por ello de extrapolar nuestras consideraciones al ámbito contemporáneo y a la reflexión filosófica en general. El intento por construir una plena urdimbre *triádica* entre invenciones conceptual, literaria y artística

puede verse, tal vez, como uno de los aportes originales de este trabajo. En efecto, aunque no faltan las historias bien compartimentadas de cada género, su entrelazamiento es casi del todo inexistente. Cuando esa triadicidad natural de las formas se superpone con la triadicidad del problema en estudio, se consigue, creemos, un adecuado "espesor" que no va en contravía de la multivalente *diferenciación* latinoamericana, pero que ayuda, sin embargo, a proveer una cierta *integración* dentro del conjunto. La introducción del concepto *pasaje demediado* –con su connotación contradictoria de tránsito roto, de continuidad quebrada– nos servirá para entreverar muchos distanciamientos aparentes. Gracias a ligeras modulaciones de los términos, recorreremos, entonces, diversos *paisajes* fragmentados y *mediaciones* continuas que irán ayudando a bosquejar los múltiples cauces de la creatividad en América Latina.

La estructura del presente trabajo contempla tres pares de capítulos que abordan las tres temáticas centrales (Memoria, Utopía, Frontera) y un capítulo final que intenta reintegrar la multiplicidad, desbrozando con mayor cuidado la idea proteica de "pa(i)saje (de) mediado". Los capítulos 1 y 2 se enfrentan a ciertas formas *proyectivas* y *residuales* de la memoria en América Latina. Por un lado, las privaciones llevan a una construcción de mitos que se proyectan sobre la dura cotidianeidad. Por otro lado, las disgregaciones llevan a una conservación de ciertos residuos que intentan capturar reflejos del todo que los envuelve. En el capítulo 1 evocamos el armazón de paisajes míticos en los cuentos de Juan Rulfo; en las telas de Alejandro Obregón, de Fernando de Szyszlo y de Armando Reverón; en los ensayos de Ortiz; en la narrativa de José María Arguedas, de Alejo Carpentier y de Jorge Luis Borges; en las acuarelas de Guillermo Wiedemann; en la Santa María de Juan Carlos Onetti. En todos esos casos puede observarse cómo emerge el sentido mítico desde –y gracias a– la ausencia. Las metáforas arquetípicas, como el *cóndor yacente* de Obregón, surgen contrapuntísticamente desde la matanza y la destrucción. En el capítulo 2 exploramos las "entrelíneas" de Clarice Lispector; la construcción de espacios substractivos en Reverón; la simultaneidad de residuos arcaicos, premodernos y modernos en Carpentier; las huellas y "entretexturas" de Wiedemann; los reveses fragmentarios de Onetti; las mediaciones extrañas y los dejos oníricos de Felisberto Hernández. En las *selvas profundas* del (sin) sentido va elevándose, entonces, un continente por omisión.

Los capítulos 3 y 4 estudian ciertas formas de tránsito hacia la Utopía que se dan en la creatividad latinoamericana, enfatizando en particular la *apertura* de mundos de posibilidad y las *asintotías penumbrosas* hacia esos mundos. En el ir y venir entre las debacles institucionales que asuelan el continente y las explosiones inventivas que intentan ir algo "más allá", los *intersticios de desajuste* entre lo actual y lo posible configuran de manera profunda la estructura histórica, cultural y conceptual de América Latina. En el capítulo 3 revisamos algunas formas de Utopía en Henríquez Ureña, la "tradición de las ausencias" y la ocurrencia de un nuevo Renacimiento en Lezama Lima, las gramáticas universales de Joaquín Torres García, las "vidas en muerte" de María Luisa Bombal y de Rulfo, las penumbras de Ezequiel Martínez Estrada, las bibliotecas universales de Borges. Las contradicciones del proyecto utópico –suerte de *cementerio áureo*– estallan en toda su intrincada potencia, pero, a su vez, dan lugar a algunas de las mayores expresiones ensayísticas y literarias latinoamericanas. El capítulo 4 revisa pasajes –*penumbras plásticas*– en las inmediaciones de la Utopía y explora las telas eléctricas de Roberto Matta, el *Gran Sertón: veredas* de João Guimarães Rosa, las triangulaciones ensayísticas de Mariano Picón Salas, los mestizajes de Wifredo Lam, la oscura acidez de José Luis Cuevas, las indeterminaciones de Onetti, las formas nocturnas de Szyszlo, las irresolubles luchas de Arguedas. La riqueza de las mediaciones plásticas –vivos trazos imaginarios de Proteo– resulta ahí realmente asombrosa.

Los capítulos 5 y 6 se sumergen en las complejas formas de frontera que ocurren naturalmente en América Latina. Borde histórico de Occidente, margen entreverado de culturas, el continente combina intrínsecamente las nociones (positiva) de *límite* y (negativa) de *limitante*, produciendo entre ellas una fascinante red de modulaciones pendulares. El capítulo 5 aborda el estudio de ciertos movimientos de frontera en las secuencias culturales según Rama; en la imaginación metafórica de Carpentier y de Lezama Lima; en los *senderos zigzagueantes* de Arguedas, de Guimarães Rosa y de Rulfo; en las sedimentaciones de Rufino Tamayo; en las hendiduras abstractas de Eduardo Ramírez Villamizar. El capítulo 6 se asoma a los bordes del abismo y explora una fenomenología negativa de obstrucciones y tránsitos, adentrándose en las tensiones de Obregón y de Szyszlo; las desmesuras y caídas de Lezama Lima; los bordes borrosos de la pasión humana en Mario Vargas Llosa; los tajos insondables de la persona-

lidad y del amor en Carlos Fuentes y en Juan García Ponce; las mixturas de luz y oscuridad en Emiliano di Cavalcanti; las contaminaciones de Julio Cortázar; los *altibajos abismales* en María Luisa Pacheco, en Armando Morales y en Matta. En los intersticios de la contradictoriedad, en el "espesor" irreducible de los "relés" americanos, se eleva, entonces, la transidentidad de América Latina.

En medio de cada uno de los capítulos del 1 al 6, introducimos, señalándola en itálicas, una breve *voz libre* que intenta reflejar el entramado conceptual del respectivo capítulo. Evocando *Las olas* de Virginia Woolf, tenemos, entonces, seis voces con las cuales podemos fugazmente cifrar la multiplicidad de cada entorno en la unidad. *Pasajes demediados* entre lo singular y lo plural, esas voces son, a su vez, mediaciones entre lo sensible y lo razonable, entre lo subjetivo y lo objetivo. Combinación de reflexión, ensayo, literatura, testimonio, las *voces libres* sirven, de hecho, como reflejos especulares locales de la problemática mixta global del ensayo. Un cierto *aire* permite, así, que el pensamiento se acomode con algo más de plasticidad a su cauce y que el lector pueda recorrer en su imaginación las *fronteras* fundamentales del espacio proteico latinoamericano.

Podría decirse, en una perspectiva aérea muy simplificadora, que el siglo XX en América Latina contempla procesos de *síntesis y panoscopía* (trabajos de los Maestros de América: Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ortiz, los hermanos Francisco y José Luis Romero, Martínez Estrada, Picón Salas), procesos de *localización y microscopía* ("regionalizaciones universales" de Borges, Rulfo, Lezama, Onetti, García Márquez) y procesos de *transversalidad y telescopía* (configuraciones críticas según Rama, García Canclini, Martín-Barbero, entre otros). Aunque, desde lo alto, esos tres tipos de procesos parecen asociarse naturalmente con tres tipos de cortes en el siglo (1920-1950, 1940-1960 y 1970-1990), ello sólo se debe a un intento de delimitación estructural. En realidad, los modos de ver en conjunto (panoscopía), en detalle (microscopía) y en perspectiva iterada (telescopía) subyacen *simultáneamente* detrás de muchas de las obras mayores que evocamos en este ensayo.

Detrás de las *transmutaciones de la visión*, los ensayistas, narradores y artistas latinoamericanos buscan siempre expresar *pasajes* entre fragmentos alternos de la mirada, modos de tránsito entre quiebres aparentes del *paisaje*. Los pasajes resultan, a su vez, *demediados*, y las cesuras chocan con las *mediaciones*. Así como el lugar de Proteo su-

perpone, en un mismo sitio geográfico, el mito de las redadas marinas en la isla de Faros y el enclave histórico posterior del faro de Alejandría, América Latina conjuga permanentemente el mito y la historia, la imaginación y la razón, la penumbra del océano y la iluminación del faro. El capítulo 7 revisa, entonces, algunas formas de la dialéctica simbolizada en los pa(i)sajes (de)mediados. Observamos una de las problemáticas centrales de Occidente, lo Múltiple contra lo Uno, encarnada en diversas creaciones latinoamericanas; subrayamos modos de *dialogización* y *diagonalización* allende la mera diversidad, y mostramos que ciertos "elementos del desastre" se encuentran siempre presentes detrás de muchos intentos de elaborar arquitecturas de la visión. Desde una suerte de *subiluminación* y *subadición*, a través de urdimbres residuales y de lógicas de la penumbra, emerge, entonces, el singular panorama latinoamericano.

Algunas figuras tutelares del pensamiento europeo sostienen el andamiaje de este ensayo. No siempre explícitamente, pero tensando permanentemente los hilos bajo la superficie, se encuentran cuatro grandes maestros modernos y contemporáneos cuyas profundas *reflexiones sobre el movimiento* vertebran dicho andamiaje: Novalis, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty y Hans Blumenberg. La "teoría de los pasajes" de Novalis, la dinámica crítica de Benjamin, la fenomenología del desliz de Merleau-Ponty y las arborizaciones metafóricas de Blumenberg ayudan a resaltar la riqueza transformativa de todo fragmento de cultura suficientemente "espeso". Lejos de muchos sabores *light* contemporáneos, que tanto daño hacen hoy, y lejos de muchas aproximaciones dualistas, perspectivas estáticas o raigambres esencialistas, que tanto daño han hecho a lo largo del siglo XX, la *densidad* de cada uno de esos autores es imprescindible para proveer una percepción medianamente fiel de la cultura. En particular, los "Pasajes" de París de Benjamin encuentran ecos repetidos en nuestro ensayo, con la esperanza de haber podido develar un peculiar tinglado de residuos que distingue los *pasajes* latinoamericanos de los europeos.

La Memoria, la Utopía y la Frontera, entendidas diacrónicamente como un atrás (uno, pasado), un adelante (dos, futuro) y un "en medio" (tres, presente), están asociadas a tres grandes urdimbres del conocimiento: 1] formas de descomposición y redes de residuos, 2] tensiones y deslices entre lo ideal y lo real, y 3] límites y limitantes de las representaciones. Los tejidos del recuerdo y los pozos del olvido,

las fuerzas de superación de lo acotado y los direccionamientos hacia un "más allá", las obstrucciones y los tránsitos encontrados en las dialécticas recuerdo/olvido y contingencia/universalidad se entreveran intrínsecamente. Los lazos son ahí espurios, impuros, turbios, *contaminantes.* Las cuadrículas asépticas de la filosofía analítica no sirven para captar ese panorama de mixturas *sincréticas y sintéticas.* Por otro lado, un posmodernismo facilista, básicamente disgregador, uniformizador de las singularidades, en el cual una ausencia de jerarquías lleva al "todo vale", está también muy lejos de ayudar a entender el panorama latinoamericano. *Dadas* las tradiciones de pensamiento pendular en América Latina –abiertas a la conjugación contradictoria de los extremos *pero a la vez* constructoras de orientaciones integrales allende la diferencia–, si se desea elaborar un instrumentario adecuado para captar la especificidad latinoamericana, éste debe superar tanto lo analítico como lo posmoderno. Espacio de *resistencia* a algunas de las corrientes mayores del siglo XX, América Latina puede adquirir, entonces, un peculiar lugar de relevancia en Occidente una vez que esas tendencias pierdan su hegemonía, como parece ser actualmente el caso.

La *transmodernidad* latinoamericana, encarnada en muchas de sus obras creativas mayores, tiene de hecho mucho que ofrecernos dentro de la generalizada *desorientación* de la sociedad contemporánea. Más allá de las disgregaciones de sentido en Onetti, subsiste la tesitura unitaria de Santa María; más allá de las multitemporalidades de Borges, se eleva la Biblioteca de Babel; más allá de las escaramuzas del Diablo, el Gran Río une el Sertón. La riqueza de la creatividad latinoamericana yace precisamente en su *capacidad bifocal* para entrever el nimio detalle local y el esquemático diseño global. Allende las determinaciones pasadas y apuntando a posibilidades abiertas en el futuro, el latinoamericano inventa una red de tránsitos eventuales que le permite escapar de su contingencia, frágil, desastrosa, quebrada. Si utilizamos esa capacidad bifocal para captar en parte el mundo *bimodal* contemporáneo (donde, según la acepción de Jean Petitot, todo objeto se encuentra a la vez fijo y en tránsito), podemos intuir cómo la transmodernidad puede ayudar, iterativamente, a proveer una torre de miradas ampliativas.

De entrada, por ejemplo, la matriz generada por las díadas *bifocal* (local/global) y *bimodal* (estática/dinámica) produce una rosa de los vientos elemental, pero es, sobre todo, en las *demediaciones* de esos

cuatro puntos cardinales donde emerge el "espesor" de la cultura. Cuando Obregón logra disponer –en la pintura– un toro-cóndor descompuesto (local, estático) en medio de un tenso paisaje eruptivo (global, dinámico), cuando Rulfo hace resonar –en la narrativa– el silbido del viento en Luvina (local, dinámico) y con ello evoca el deterioro (global, estático), cuando Ortiz traza –en el ensayo– el baile del tabaco y el azúcar (global, dinámico) y convoca desde ahí el más concreto suceso histórico (local, estático), se rompen las cuadrículas positivas y aparecen ubicuos tránsitos contaminantes. Proteo discurre por doquier. Nuestro ensayo intenta, entonces, producir un adecuado *contrapunteo de pasajes* entre la riqueza diferencial de la cultura y algunas líneas integrales que ayuden a otorgar orientaciones asintóticas dentro de la diversidad.

1. *EL CÓNDOR YACENTE*
MEMORIA (I). FONDOS MÍTICOS

América Latina se sitúa dentro de una tradición tirante, compleja, destructora, donde la Memoria se desgarra. La elusiva "identidad" latinoamericana[1] lucha permanentemente con la ausencia de anclajes históricos sólidos y con la falta de series de correlaciones estables (políticas, institucionales, culturales) sobre las cuales poder elevar un tejido social mínimamente abierto a la esperanza. En medio de un fácil olvido y del repetido desprecio hacia lo humano enarbolado por nuestros gobernantes, los pensadores, escritores y artistas luchan por construir redes simbólicas menos frágiles que permitan capturar parte de la grandeza y la decadencia de América. El único bagaje certero y contradictorio con el que cuentan es el desahucio, la desesperanza, el repetido saqueo de nuestros pueblos. Partiendo del horror y de la sombra –del cóndor yacente–, los mayores creadores latinoamericanos consiguen, sin embargo, resurgir y, con una enorme capacidad imaginativa, elevar nuestra vapuleada condición humana.

En "Seis ensayos en busca de nuestra expresión" (1928), Pedro Henríquez Ureña señalaba ya como rasgo típico del acontecer latinoamericano una continua oscilación entre el vacío y la plenitud: "olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa".[2] La tensión entre tradición y rebelión, correspondiente, en los decenios de trabajo del crítico dominicano, a la tensión entre el legado (analítico) europeo y la innovación (sintética) americana, se repite a lo largo de toda la evolución del continente. De hecho, hemos sido capaces, *en cada generación*, de ir olvidando todo nuestro pasado y de reinventar sin cesar nuestro entorno: enorme

[1] Para un intento de comprensión de lo "identitario" americano a través de lo plural, véase Richard Morse, "The multiverse of Latin American identity, c. 1920-c. 1970", en Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, vol. x, pp. 1-128.

[2] Pedro Henríquez Ureña, "Seis ensayos en busca de nuestra expresión", en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 243.

debilidad de la Memoria que lleva al desatino institucional pero que, a su vez, permite la eclosión de una imaginería desbordante que se convertirá, poco a poco, en la mayor riqueza de América Latina. Ante los convenientes olvidos de las clases dirigentes, ante el despilfarro de los recursos de las naciones, muchos de los exponentes latinoamericanos mayores en el ensayo, la narrativa y las artes plásticas se insertan en una compleja dialéctica de reconstrucción del pasado y de reinvención del futuro que les permite expresar, con fuerza y originalidad, el vaivén inatajable entre el descontento y la promesa.

Siguiendo el aforismo de Novalis que hemos puesto como epígrafe, los creadores latinoamericanos buscan formas de expresión de "un verdadero método sintético, capaz de permitir progresar hacia delante y hacia atrás". El desliz proteico es imprescindible para captar y construir ese movimiento pendular. La ruptura de los órdenes temporales lineales es fundamental, y la proliferación de caminos alternos, espirales y cíclicos, en árboles ramificados, da lugar a una eclosión de múltiples "entradas y salidas" en la modernidad, como lo ha reconocido Néstor García Canclini.[3] La Memoria latinoamericana adquiere, entonces, unas características muy peculiares con las que habrán de saldar cuentas los creadores: *i*] fragilidad acumulativa, *ii*] pendularidad y espiralidad, *iii*] residualidad. En efecto, más allá de las ruinas del pasado y del presente –lugar del descontento– y más allá de las exploraciones ramificadas de la inventividad –lugar de la promesa–, el diario agitarse de América Latina vive en medio de *residuos complejos*, secos, duros, cortantes, a lo largo de descripciones "primeras", las cuales, no obstante, son también supérstites de una enorme energía potencial "tercera"[4] donde se exponencia radicalmente su sentido.

Éste es el caso de los cuentos de Juan Rulfo –paradigma mítico de la conciencia creativa latinoamericana–, donde se combinan la resequedad del alma y los albores ligeros de la esperanza gracias a resi-

[3] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), México, Grijalbo, 2005.

[4] Usamos aquí las tres categorías "cenopitagóricas" (frescas + numéricas) propuestas por C.S. Peirce a fines del siglo XIX: *primeridad*, ámbito de la inmediatez y de la posibilidad; *segundidad*, ámbito de la acción-reacción y de la actualidad; *terceridad*, ámbito de la continuidad y de la necesidad. Para una excelente introducción en español a la creatividad peirceana, véase Sara Barrena, *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*, Madrid, Rialp, 2007.

duos del lenguaje y de la imaginación metafórica, que llegan a *reflejar*, en muy pocas líneas, el mundo multivalente que los engloba. *El Llano en llamas* (1953) incluye algunos de los relatos mejor acabados de la literatura en todas las lenguas. En el cuento "Nos han dado la tierra", después de andar por el Llano desierto, donde "No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas", cuatro campesinos, de una veintena que había emprendido el camino, consiguen superar la corteza "deslavada, dura" del desierto y aguantar hasta un poblado lejano al final del camino. Oyen entonces los ladridos de los perros, gustan llenarse de un polvo que "sabe a tierra" y siguen adelante, hasta la parcela, "allá arriba", que les habían prometido.[5] Se trata de uno de esos tránsitos sufridos entre el descontento y la promesa de los que hablaba Henríquez Ureña. La Revolución mexicana –personificada en el señor delegado del "Gobierno que les da la tierra"– se sitúa dentro de las tirantes contradicciones del continente al abrir ciertas expectativas que luego no puede concretar a cabalidad, hasta terminar transando alrededor de supuestos males menores para los desposeídos. Una gallina que lleva uno de los caminantes debajo del gabán, para poder cuidarla y darle de comer, es el símbolo del deshaucio en el que viven los protagonistas, incapaces de poder siquiera dejar al animal en un pueblo abandonado. Un "blanco terregal endurecido" ("la tierra que nos han dado") envuelve a los caminantes y simboliza sus agotadoras condiciones de vida. Logrando superar la estafa y el descuido en los que se sumergen los seres humanos, Rulfo consigue crear una resplandeciente joya literaria al acoplar casi icónicamente su lenguaje austero, cortado, conciso, con el fondo pedregoso del desierto y de las almas desesperanzadas que lo recorren.

En "Luvina", Rulfo crea uno de los paisajes áridos más potentes de la literatura latinoamericana. Las descripciones alcanzan tal nivel de dureza que, en el curso mismo de la lectura, llegan a constituir un verdadero mito moderno de la piedra ("cuesta de la Piedra Cruda") y del viento ("pardo [...] porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro").[6] La ladera empinada, los despeñaderos, la tierra reseca y achicada como un cuero viejo, el viento que rasca sin

[5] Juan Rulfo, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. 3-6.
[6] *Ibid.*, pp. 60-66.

descanso, el chicalote marchito, el sol que chupa la sangre, la poca agua del pellejo, el silencio que hay en todas las soledades[7] van minando lentamente las débiles ilusiones de los fantasmagóricos habitantes de Luvina. Ante la pedregosa resequedad que equipara paisaje y vida –continente y contenido, forma y fondo–, los protagonistas del relato sólo pueden sobrevivir gracias a la sabiduría del olvido ("perdí la noción del tiempo [...] pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo"). El mito se constituye, entonces, dentro de la larga duración, a través de sensaciones e imágenes repetidamente desoladas, limpiando y ahuyentando el recuerdo hasta identificar las almas y el aire negro que las envuelve sin descanso.

Ante la volatilidad de los tiempos, ante la fragilidad de la Memoria, muchos grandes creadores latinoamericanos han debido constituir mitos fundacionales para sostener el andamiaje de sus obras. El mito de Proteo subyace –fluyente, contradictorio, elusivo– en esos andamiajes, que no pueden ser estables en el tiempo sino *re*iterados en su crecimiento. Cuando el mito se inscribe en una figuración o en un diagrama particular y esa imagen incorpora la oscilante urdimbre de los reveses, de las penumbras, de los desgastes humanos, se llega a menudo a una importante altura poética. Es el caso de algunos pintores del área andina, como Alejandro Obregón y Fernando de Szyszlo, atentos a la majestuosidad del entorno natural, pero conscientes, a la vez, de su depredación. Los cóndores de Obregón (como *Cóndor*, 1956; *La cóndora*, 1958; *Amanecer en los Andes*, 1959; *Torocóndor*, 1959)[8] recogen, con trazos abstractos,[9] toda la velocidad y la fuerza de las aves majestuosas empinadas sobre los Andes. En *Amanecer en los Andes*, el cóndor –cuerpo formado por cuadrados negros superpuestos; alas blancas, grises y azules haladas por el viento; garras afiladas sobre la montaña; cabeza y penacho enlazados con una nube violeta que sobrevuela la composición– se alza firme sobre la cordillera, delineada por una serie abstracta de cubos y paralelepípedos. Pero en otras series posteriores, alrededor de los manglares y las barracudas, el maestro colombiano se adentra en la descomposición

[7] Paráfrasis literales del texto de Rulfo.

[8] Gabriel García Márquez, *et al.*, *Alejandro Obregón*, Madrid, Lerner y Lerner Editores, 1992, pp. 121, 129, 135, 139 (en el orden de los óleos mencionados).

[9] "Sólo me gusta la pintura abstracta cuando tiene un fuerte sabor a realidad", decía Obregón. *Ibid.*, p. 99.

de sus propios mitos. El *cóndor yacente* se deshace ante los embates del trópico. En *Huesos de mis bestias: la barracuda* (1966),[10] Obregón inventa la velocidad de la muerte, con el gran pescado descomponiéndose en franjas verticales de color que invitan al entendimiento de lo fugaz y lo veloz como símbolos de la decadencia de lo orgánico. De la soberbia del cóndor al desorden[11] de las barracudas, Obregón realiza el viaje entre la plenitud y el vacío, entre la vida y la muerte,[12] entre el anverso y el reverso. Viaje pendular que recorrerán constantemente, también, los creadores latinoamericanos.

En *El nacimiento de los Andes* (óleo, 1961) y en *Volcán de Galerazamba* (acrílico, 1967),[13] Obregón se enfrenta a las visiones primordiales del continente reinventando el mito de la creación geológica. Los rojos, marrones, ocres y negros se distribuyen en el óleo, consiguiendo equilibrar el fuego interno de la lava, la presencia de la cordillera y el paisaje seco de un sol yacente. Por su parte, un rojo avasallador cubre el acrílico, con cortes horizontales de negro, violeta y ocre, resaltando una fusión del magma sobre todas las cosas. Las fuerzas telúricas de lo americano constituyen un hondo mito visual, donde la naturaleza termina por arrasar todo lo humano. Sobre la base del enorme continente en gestación, el artista inventa, entonces, una percepción de lo magnífico y de lo "otro", a los que nuestra frágil condición humana no parece poder acceder si no es a través de la invención imaginaria. Los tiempos en juego son, una vez más, tiempos "largos", tiempos que trascienden las penurias cotidianas y que el artista debe poder intuir para lograr acercarnos a lo invisible. Lo "primario", aquello en trance de conformación, surcado por lo volátil y lo transitorio, se encuentra siempre vivo en Obregón, moderno Proteo del arte latinoamericano.

[10] *Ibid.*, p. 163.

[11] "Hay que jugar con el desorden para producir una precisión ordenada"; "hay que pintar el lado invisible de las cosas"; "hay que eliminar lo preconcebido en favor del impulso"; "hay que ser afirmativo, pero no con el puño, sino con la yema de los dedos". *Ibid.*, p. 99. Las declaraciones de Obregón lo sitúan claramente en una búsqueda *romántica*, muy cercana al Novalis de *El borrador general*, sobre la que volveremos más adelante en este ensayo.

[12] Según Rulfo, "sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte". Juan Rulfo, *Toda la obra* (ed. crít., coord. Claude Fell), Madrid, ALLCA XX-EDUSP, 1992, "Archivos", núm. 17, p. 384.

[13] Gabriel García Márquez *et al.*, *op. cit.*, pp. 147, 165.

Szyszlo recoge, por su parte, los antiguos mitos prehispánicos, así como las leyendas de la conquista, y los transforma –con una admirable paleta de gruesos azules, morados, rojos y negros– en composiciones abstractas que captan toda la tragedia del pasado gracias a imponentes tejidos de color. *Paisaje ritual de Machu Picchu* (1963), *Cajamarca* (1964) y *Ejecución de Túpac Amaru* (1965),[14] entre otras muchas telas notables, se construyen alrededor de cuadrículas negras salpicadas de líneas y protuberancias grises, que se ven invadidas por todo tipo de modulaciones malvas entre el rojo y el azul, invasiones crepusculares de dolor y muerte en medio de estructuras geométricas que invocan un pasado más alto. Las superficies y texturas hondamente trabajadas remiten a una compleja sedimentación de los tiempos y de las vidas, en cierta forma arrestadas e inmóviles,[15] ante la mirada oscura del artista. En *Imago* (1972),[16] un círculo semiabierto y un rectángulo apuntalado, sobre un fondo totalmente rojo tratado con evanescencias negras, invitan directamente a recordar las figuras prehispánicas, e intentan establecer un imposible continuo entre la herencia incaica, la masacre hispánica y la condición paupérrima contemporánea de los peruanos. *Puka Wamani* (1967)[17] aborda también el círculo, con una suerte de tangente horizontal que lo envuelve, combinación de cielo y tierra, sobre un altar que evoca todas las deidades del pasado. En esas composiciones, Szyszlo reinventa los mitos americanos, enfrentándose a las tremendas cesuras de la Memoria que han llevado a la conformación del continente.

A menudo huérfana, reinventándose en cada generación, la cultura latinoamericana tiende a tejer mitos que le provean de una base temporal (así sea ilusoria) para poder apuntalar desde ahí sus pro-

[14] AA. VV., *Fernando de Szyszlo*, Bogotá, Ediciones Alfred Wild, 1991, pp. 105, 106, 107.

[15] Existe aquí una suerte de contraposición dialéctica muy interesante entre Obregón y Szyszlo: la rapidez y la movilidad del primero contrastan con la permanencia y la quietud del segundo. Enfrentándose *ambos* explícitamente a problemas ligados a la muerte, Obregón capta los *procesos* de descomposición mientras que Szyszlo se adentra en los *actos* de defunción. Tanto las estructuras geométricas manejadas por ambos artistas –líneas filtrantes en Obregón, círculos quietos en Szyszlo–, como sus texturas –ligeras en Obregón, cargadas en Szyszlo–, responden de manera precisa a sus distintas aproximaciones a la desaparición de los entes.

[16] *Ibid.*, p. 160.

[17] *Ibid.*, p. 121.

yecciones futuras. Los admirables ensayos de Fernando Ortiz estudian las transformaciones dinámicas de la mitología americana y los movimientos culturales asociados. El concepto crítico central que prefigura las amplias posibilidades de extensión del espectro del pensamiento hispanoamericano a lo largo del siglo XX parece ser, de hecho, el concepto de *transculturación* introducido por Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).[18] El trabajo de Ortiz presenta una muy pormenorizada historia del tabaco y el azúcar en Cuba, digna, en su rigurosa prolijidad, de la extremada atención al detalle que ejercitaran Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Como prolegómeno al cuidadoso "contrapunteo" que realizará a lo largo del libro, Ortiz introduce su neologismo de "transculturación", con el cual intentará captar la *dinámica* de proyecciones transversales de individuos y grupos, dentro de la sociología de la cultura:

> Con la venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente.
>
> Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado.
>
> Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican [...]
>
> La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero, la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana. Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. [...] Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas [...] Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las mazas de los trapiches [...]

[18] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyentes e influyentes y de las más varias oriundeces: indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, estadunidenses y hasta amarillos mongoloides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Imperio Celeste. Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*.[19]

La pendularidad del acontecer latinoamericano, que hemos resaltado desde Henríquez Ureña, es explícita en Ortiz. Un movimiento ("desajuste") da lugar a la "exculturación", al abandono relativo de un nutriente de información; otro movimiento inverso ("reajuste") da lugar a la "inculturación", al registro de nuevas improntas culturales; y, en medio, en la frontera, en el borde, surge la *transculturación*: síntesis de correlaciones culturales, compenetración de tirantes polaridades, dialéctica de flujos, invención de conjugaciones antinómicas, dialogización de complejas traducciones. Si la exculturación y la inculturación pueden ser brutales –"molidas entre las mazas de los trapiches"–, producto a menudo de la peor opresión por parte de nuestras supuestas clases "dirigentes", la transculturación debe permitir, en cambio, el *tránsito natural* del saber y de la cultura aceptando la diversidad de los entornos, la multiplicidad de las creencias, la riqueza antinómica de lo simultáneo, la proteica contradictoriedad conjuntiva, pero ayudando, a la vez, a las ósmosis entre los diferentes contextos, a las hibridaciones, a las mixturas entre vecindades.

En *El huracán. Su mitología y sus símbolos* (1947),[20] Ortiz se adentra en una detalladísima investigación alrededor de ciertas figuras ideográficas prehispánicas encontradas en Cuba, donde aparecen formas diversas del Huracán, Gran Viento adorado desde los tiempos más remotos. La danza del Huracán se apropia de todo lo que encuentra a su paso, subsume y acaba las vidas. Ortiz estudia a lo largo de cientos de páginas los símbolos espiroideos, sigmoidales, unípedes, serpenteantes, caracoloides del Huracán en Indoamérica, Mesoamérica, América del Norte y América del Sur. La absorción del tiempo y la

[19] *Ibid.*, pp. 92-93.

[20] Fernando Ortiz, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

explosión luminosa de la naturaleza se manifiestan en toda su magnificencia. El contraste con el Viento de Luvina imaginado por Rulfo –seco, apagado, negro, siempre presente, lentamente desgastante– no puede ser mayor. En muchas ocasiones, los mitos americanos funcionan así, a través de polaridades acentuadas con las que se cubre parcialmente la enorme diversidad del continente. En los casos de Ortiz y Rulfo, los Mitos del Viento resultan tensionados a través de las contraposiciones húmedo/seco, luminoso/sombrío, catastrófico/inocuo, instantáneo/eterno, natural/mental, etc. Detrás de esas elaboraciones se encuentra la presencia de una geometría estructuralmente compleja –isla de Faros atenta a una multiplicidad de "hojas" y superficies contrastantes– con la cual se pretende captar una estratigrafía natural y cultural tremendamente quebrada, inaccesible desde puntos de vista privilegiados.

Arrasada por los temporales de la ineficiencia institucional, América Latina se ha encontrado siempre bajo el azote conjunto del Huracán y del Viento. Nuestra paciencia desesperanzada aguanta los malos tratos y el desprecio con el estoicismo de quienes tienen poco que perder. El Viento Pardo es ya una constituyente hondamente enquistada en la herencia cultural latinoamericana: nos encontramos despistados, desprovistos de Memoria, cansinos, agotados ante el ulular constante del viento que deshace lentamente nuestras almas. Pero, a su vez, nos vapulea sin cesar el Huracán de los desórdenes políticos, de los robos gubernamentales, de las dictaduras, de las luchas paupérrimas siempre aplastadas por los poderosos. Cuando algunos creen estar contentos al saborear el polvo de la tierra, como los caminantes de "Nos han dado la tierra", algún gobernante inventa un Huracán artificial para barrer las pocas migajas de polvo de los desposeídos. La oscilación pendular de los vientos llega a acabar con el cóndor mismo, que yace caído ante los embates de aves humanas de rapiña mucho más peligrosas. Manipuladoras del olvido, nuestras ponzoñosas clases dirigentes consiguen acabar no sólo con nuestras "sociedades", sino también con la naturaleza misma que nos cobija. El cóndor yacente, los vientos pedregosos, los mitos americanos sólo son recuperados por aquellos creadores, ensayistas, literatos y artistas que insisten en no rendirse ante el saqueo intelectual, social y natural en el que nos hemos visto abrumados. Debemos el cuidado y la reinvención de nuestra Memoria a los protagonistas que estudiamos en este ensayo.

José María Arguedas ha sido otro de los profundos *re*creadores de los mitos de Nuestra América. Al igual que Rulfo, Arguedas inventa una lengua mixta que, de tan lograda, nos parece ineluctablemente real, aunque los secos modismos de Rulfo y las cantantes declinaciones quechuas de Arguedas sean particularísimos aportes literarios de sus autores. Mientras el mexicano descubre la tierra reseca, el desierto y el viento, el peruano se asoma a los precipicios húmedos, al batiente de los ríos sobre las rocas, a los enlaces privilegiados de las culturas indígenas con la naturaleza. *Los ríos profundos* (1958)[21] cuenta la bella y a la vez áspera experiencia de iniciación de un muchacho ante los meandros complejos de la vida. El mito de las polaridades americanas (blanco/indígena, ciudad/naturaleza, horror/inocencia) resurge en las experiencias del narrador, tironeado entre una sensible comunión con la naturaleza ("ese río imperturbable y cristalino [...] indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre")[22] y las crudas vivencias en un internado. Las imágenes metafóricas del río que lleva a la "Gran Selva"[23] emergen a lo largo de toda la narración instando al lector a un ejercicio de constante contraposición entre un primer nivel de errancias humanas ("conocí más de doscientos pueblos")[24] y un segundo nivel de multiplicidades naturales (las aves: tuyas, jilgueros, chihuacos, tórtolas, torcazas, viudapisk'os, cóndores, gavilanes, cernícalos...; los árboles: capulís, k'eñwas, saúcos, eucaliptos, lambras, sauces...; los ríos: arroyos, riachuelos, cascadas, torrentes, afluyentes, vados...).[25] La imaginación del adolescente recupera con añoranza la "lentitud inagotable" de sus viajes de infancia, e intenta construir una Memoria más estable y menos cruel basándola sobre su compenetración plena con el mundo natural.

La búsqueda de la Memoria fue particularmente consciente en Arguedas, quien realizó, además, una amplísima labor de etnología[26] en

[21] José María Arguedas, *Los ríos profundos*, en *Obras completas*, Lima, Horizonte, 1983, vol. 3.

[22] *Ibid.*, p. 61.

[23] *Ibid.*, p. 203.

[24] *Ibid.*, p. 27.

[25] El capítulo 2, "Los viajes", constituye un verdadero canto a la riqueza natural en donde discurre la infancia del protagonista. *Ibid.*, pp. 27-33.

[26] José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (ed. Ángel Rama), México, Siglo XXI Editores, 1975.

su país. En “Mitos quechuas poshispánicos”, Arguedas muestra cómo la mitología indígena se encuentra completamente *viva* en la imaginación de los alfareros de Quinua, una pequeña población peruana, y cómo se entrelazan *a un tiempo*, en un mismo grupo de seres humanos, franjas históricas y culturales completamente dispares. En el curso de este trabajo volveremos varias veces sobre esa circunstancia de *entradas y salidas simultáneas* de la modernidad (García Canclini), situación que se convertirá realmente en una *característica* del acontecer cultural latinoamericano. Arguedas describe mitos de Puquio, Quinua y Vicos, en los que, contrariamente a la ideología cristiana, “toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo”.[27] Esa comprensión, profundamente humana, de las difíciles condiciones de los oprimidos hace que las *historias* de los pueblos deban discurrir y concretarse a cabalidad dentro de los dominios de lo *actual.* No cabe pensar en potencialidades milagrosas, y la Memoria sólo se consigue a través de un permanente ejercicio de *incorporación* de imágenes. De ahí surge la importancia central de las tradiciones orales indígenas, que mantienen viva la memoria y recrean sin cesar patrones evolutivos de identidad. Arguedas incorporará fielmente en su literatura esas formas fluyentes de una Memoria en devenir, formas dinámicas que permiten ósmosis naturales con los movimientos externos del entorno.

Unos pocos años antes de *Los ríos profundos*, Alejo Carpentier había establecido en *Los pasos perdidos* (1953) un peculiar esquema de recuperación de la naturaleza americana que contrasta fuertemente con el de Arguedas. Si en el narrador peruano todo tiende a ser sensibilidad latente y expresión inmediata –consiguiendo asombrosas fluxiones entre los ríos, los indígenas y la frase literaria–, en el pensador cubano el acercamiento a lo natural está totalmente mediado por la reflexión, haciendo emerger la riqueza del río y de la selva por contraposición con los residuos culturales que se incrustan en la novela. Lo que en Arguedas resulta ser fusión plena y acoplamiento plástico entre fondo y forma –*synchysis* o mixión irreversible–, en Carpentier aparece como meditada composición –*synthesis* o mixión reversible–, donde el musicólogo cubano entrelaza, en un claro contrapunto musical, formas diversas de la Memoria cultural y de la omnipresen-

[27] “Mitos quechuas poshispánicos”, en *ibid.*, pp. 173-182; cita, p. 181.

cia del Mundo natural. El Mito percibido directamente y pintado al fresco, por así decirlo, contrasta con el Mito pensado reflexivamente y compuesto con densas superposiciones de emplastos al óleo.

El protagonista de *Los pasos perdidos* oye la *Novena sinfonía* de Beethoven en medio de un clima de zozobra moral, contrapuesto con sencillas expresiones de la naturaleza: árboles perdidos en la niebla, ganso que desenvaina la cabeza, fruto que cae.[28] La sinfonía evoca la hermandad, el júbilo, la bondad, pero el entorno humano del musicólogo-protagonista convoca todo lo contrario ("las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos").[29] Si en la cultura se potencian los opuestos, si la humanidad se encuentra desgarrada por todo tipo de tensiones, la naturaleza, con su *aparente* neutralidad, parece servir de contrapeso. Pero el viaje hacia la Selva del Sur, hacia el Valle del Tiempo Detenido,[30] el viaje hacia los orígenes no es nunca en Carpentier un viaje en sentido único: la búsqueda mítica del comienzo choca con la reflexión incesante del viajero, y el lector se enfrenta a un inatajable proceso de *vaivén* entre lo culto y lo salvaje. Las Tierras Incógnitas y las Grandes Mesetas alternan su contrapunt(e)o con el Fausto y con la Odisea. La invención de lo "real maravilloso" como mito americano se desprende, entonces, justamente de una potenciación de los contrarios, nueva encarnación de Proteo, que puede llegar a darse en aquellos *bordes* entre ciudad y selva donde la *memoria se pierde*.

Esa nítida ausencia de memoria[31] con que debemos convivir de generación en generación (Henríquez Ureña) es, por lo tanto, también una ausencia *intrínseca* ligada a las condiciones naturales míticas del continente: desierto, selva impenetrable, tamaños gigantescos, dificultades de alcanzar puntos de vista estables. Como veremos, la *pérdida de*

[28] Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 162.

[29] *Ibid.*, p. 161.

[30] *Ibid.*, p. 329.

[31] *La tradición de la pobreza* (Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980) de Juan Gustavo Cobo Borda contempla, en el ámbito colombiano, esas dificultades del recuerdo y de la constitución de una tradición estable de pensamiento. En el fondo, no se trata sólo de una singularidad local, sino también, en términos geométricos, de una suerte de "singularidad esencial", como aquellas que aparecen en la teoría de funciones de variable compleja ("teorema grande de Picard"; véase Tristan Needham, *Visual complex analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1997). El valor metafórico de la variable compleja (y de la teoría de los residuos de Cauchy) se encuentra aún completamente desaprovechado fuera de las matemáticas.

la memoria no sólo es un tema recurrente en la literatura latinoamericana –magnífico, por ejemplo, en *Cien años de soledad* (1967)–, sino que también puede verse como tema *fundacional*, según nuestra aproximación en este ensayo. *A partir* de las dificultades del recuerdo, *a partir* de los descalabros de la historia institucional, *a partir* de las tensiones dialécticas entre urdimbres culturales y huracanes naturales, empieza a elevarse un enorme esfuerzo creativo de comprensión y de reinvención del pasado difícilmente proyectado sobre presente y porvenir.

"El sol aún no se había alzado."

El paisaje pedregoso se escondía en la bruma del final de la noche. La luna, creciente, lanzaba rayos azulados que se chocaban contra las rocas. Las siluetas fantasmagóricas de la montaña danzaban solas, más allá de cualquier tiempo, más allá de cualquier mirada. Una extraña ausencia de sonido se había instalado en el alto desierto.

El niño se había despertado hacía unos minutos, aterido. Sus pequeños ojos buscaban, sin encontrarlo, algún alivio en la oscuridad. Su madre, en la cueva, dormía aún. El niño se levantó, frotándose enérgicamente los brazos, como tratando de que la Naturaleza también reaccionara. Poco a poco, la tenue claridad del sol, perezosa, empezó a iluminar los picos de las montañas. El niño se arregló rápidamente, alisando su delantal, peinándose con los dedos. Sorbió un poco del agua dulce con hierbas que su madre había preparado en la noche. Con un salto, salió de la cueva.

Ya los rayos del sol encendían alguno que otro borde montañoso y la luz se reflejaba en el amplio valle, caminó hacia el colegio. El niño se asombraba siempre a lo largo de esa caminata que lo llevaba donde su Maestro y sus otros cuatro pupilos. La inmensa soledad lo conmovía y lo asustaba a la vez. La Gran Montaña lo había cobijado toda su infancia, pero su fuerza parecía inaccesible. El niño intentaba hablar a menudo con la Montaña, pero sólo oía su propio canturreo en medio del silencio reinante, sin ningún eco de regreso. Hacía mucho que el niño había olvidado a su padre, y sólo veía a su madre unos breves minutos antes de acostarse. El Maestro y la Montaña conformaban su verdadero ámbito vital.

Una tarde, volviendo a su cueva, el niño tuvo una experiencia sobrecogedora. A lo lejos, un pequeño punto negro se le fue acercando, hasta que el niño pudo discernir un cóndor encima de él. El niño se guareció, temeroso, detrás de una imponente roca, mientras el cóndor, soberbio, altanero, giraba

en el aire. De repente, los graznidos del animal parecieron entonar una suerte de respuesta a los habituales canturreos matutinos del niño. La Montaña y el Cóndor le respondían al fin. No supo el niño interpretar o inventar la respuesta, pero todo su pequeño ser se estremeció ante esa imposible continuidad entrevista entre su yo, la roca y el cóndor.

A partir de ese momento, desde la soledad, desde el vacío de sus infatigables caminos, el niño construyó hermosos diálogos con el cóndor que había condescendido en visitarlo. El niño imaginaba cómo la Gran Montaña se elevaba cada vez más rauda, pero conteniéndolo ahora a él mismo, como uno de sus propios fragmentos, mientras rodaba por el valle. Una noche había intentado explicarle a su madre que era él un Guijarro de la Montaña, pero su madre, exhausta por las labores del día, se había quedado mirándolo fijamente, sin atisbo de comprensión.

Muchos años después, cuando el niño, convertido en un pulcro joven, oyó a un profesor de la Universidad discurrir sobre el "mito", supo de inmediato que la Montaña y el Cóndor vivían intensamente en su interior y que no dejarían de fraguar los accidentados bordes de su vida.

En América Latina, los fenómenos de la memoria conforman un espectro amplio y diverso. En una primera franja espectral podríamos situar a los Maestros de América –altos ensayistas: Reyes, Henríquez Ureña, Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, los hermanos Francisco y José Luis Romero, Mariano Picón Salas–, quienes buscan una expresión sintética del continente donde la historia se *urde* y entrelaza en *contrapunt(e)os* con Europa. En una segunda franja podrían aparecer algunos de los creadores mayores en literatura –Jorge Luis Borges, Rulfo, Carpentier, Juan Carlos Onetti, Arguedas– o en artes plásticas –Armando Reverón, Joaquín Torres García, Wifredo Lam, Roberto Matta, Obregón–, donde la historia *emerge* a través de *reflejos locales y residuales.* Creemos que diversas tensiones, que definiremos más adelante como "bipolaridades", entre el tejido y el residuo, entre la centralidad y el borde, llevan a constituir en buena medida la fuerza –siempre movible, siempre en *trans*figuración y *trans*formación– del "pensamiento creativo"[32] latinoamericano.

[32] De hecho, la *razonabilidad* (término que pega "razón" y "sensibilidad", según

En la *Historia de la eternidad* (1936),[33] Borges juega con la nostalgia de los arquetipos platónicos y con la improbable trascendencia de la mística Trinitaria, antes de adentrarse en la que evoca como su "teoría personal de la eternidad".[34] Todo radica en una situación *homogénea* de tiempo y lugar que "es, sin parecidos ni repeticiones, la misma", tanto en el momento en que la siente el protagonista, como en "*mil ochocientos y tantos*": "noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de madreselva, barro fundamental".[35] La permanencia de ciertas sensaciones, o, por así decirlo, la *correlación invariante* de ciertos arquetipos genéricos (serenidad, limpidez, provincialismo, fundamentación) con concreciones muy específicas (noche, pared, madreselva, barro), parecería ser la única expresión palpable de lo eterno. "El momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara"[36] ocurren en un cronotopo (Mijail Bajtin) perfectamente *localizado*, y el "barro fundamental" del callejón que se desmorona hacia Maldonado resulta ser la imagen que –en su realización particular, en su residualidad– puede convocar y reflejar toda aquella eternidad que la subsume. Aquí, la memoria desaparece a través de nuevos mecanismos, identificándose el "mil ochocientos" y el ahora. La cosmovisión borgesiana va más allá del entorno y alcanza una amplia universalidad, manteniendo, sin embargo, una cuidadosa descripción de lo regional. Será propio de la literatura latinoamericana ir y venir incesantemente entre lo local y lo global.

La memoria tiene razones que la razón no conoce. La hipótesis de Borges evoca la posibilidad de continuidades subterráneas que nos son usualmente ajenas, pero que emergen en "instantes privilegiados" (Marcel Proust) o en "epifanías" (James Joyce). Buena parte de la historia cultural latinoamericana ha consistido en intentar vislumbrar una continuidad de la Memoria que se nos escapa. La volatilidad y la

---

Carlos Vaz Ferreira) puede considerarse como una de las herencias más originales de la reflexión latinoamericana, donde se intenta salvar muchas distancias artificiales entre pensamiento y creación. Véase Carlos Vaz Ferreira, "Lógica viva" (1910), en *Lógica viva. Moral para intelectuales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

[33] Jorge Luis Borges, *Obras completas 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 347-423.

[34] *Ibid.*, p. 365.

[35] *Ibid.*, pp. 366-367.

[36] *Ibid.*, p. 367.

fragilidad, instancias proteicas, nos anegan. La construcción de mitos para paliar esas insuficiencias ha sido un recurso repetido. Ante la ausencia, casi grosera, de tejidos institucionales que sirvan de base para la construcción de sociedades justas, y ante la crudeza de una Naturaleza a menudo impenetrable, la cultura latinoamericana ha debido crear figuras y metáforas ideales que intentan mitigar duras condiciones socioeconómicas y naturales. En la "Fundación mítica de Buenos Aires"[37] (1929), Borges hace emerger "una manzana entera pero en mitá del campo / expuesta a las auroras y lluvias y suestadas", y, mientras "la tarde se había ahondado en ayeres", el poeta comenta que "a mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire". Una Buenos Aires inserta en la eternidad, a la cual le faltaría sólo "la vereda de enfrente", convoca, usando los recursos irónicos y paradójicos de Borges, las dificultades del tiempo, las frágiles certezas, el fluir contradictorio de las sensaciones y las razones. Los ayeres vuelan con las lluvias y los hombres comparten un pasado ilusorio.

La lucha por la conformación de un pasado debe pasar, ante todo, por la construcción de un tejido social equilibrado. La ausencia de un tal tejido ha sido uno de los motores fundamentales de la creatividad latinoamericana –ya sea en ensayo, literatura o artes plásticas–. Insertos en una profunda *alienación*, los latinoamericanos en todo momento debemos enfrentar una compleja red de desequilibrios sociales. Si la naturaleza a la vez hunde y eleva el espíritu, la depredación del hombre contra sí mismo va mucho más allá y constituye una de las características mayores de la "condición" americana. La denuncia se convierte, entonces, en un imperativo: surgen, lenta pero inexorablemente, formas incisivas de testimonio y de protesta ante las clases de "seres rapaces" que (des)gobiernan nuestros pueblos. Diversas expresiones críticas y creativas tratan de relegar la cacofonía de desprecios, vejaciones, maltratos, malversaciones que lidiamos aún diariamente. Y ante la diversidad del olvido, ante la diversidad del atropello, muchos de los grandes críticos y creadores latinoamericanos intentan elevar *urdimbres de integración* –yendo más allá de paradójicas "diferencias", rasantes y homogéneas–[38] que abren enormes

[37] *Ibid.*, p. 81.

[38] Más adelante plantearemos cómo ciertas formas homogeneizantes del mal llamado "pos"modernismo (fuertemente ligado a una filosofía de la "diferencia")

posibilidades de crecimiento: síntesis entre lo natural y lo humano; mestizajes de ideas y de razas; ósmosis entre modos de existencia, pendularidades y oscilaciones entre bordes del saber. El *cóndor yacente* –víctima de los hombres rapaces– simboliza, a la vez, el salvaje entorno natural que nos rodea y el aún más salvaje entorno de corruptas clases sociales en donde se descomponen inexorablemente todos los valores, entornos duales sobre los que tiene luego que elevarse la "expresión americana".

En *Cruz de mayo*[39] (1948), Reverón nos introduce en una escena de la sociedad, alejándose de sus paisajes habituales y de sus retratos de mujeres solas. Una mujer en una pianola, un cura (o un guardia: la abstracción lo deja indefinido), una cruz, una aparición en inquietante velo rojo, un grupo de mujeres de negro y unas niñas jugando *emergen* literalmente de la tela gracias a las peculiares técnicas de composición del maestro venezolano. Sobre el "coleto", tela popular basta común en Venezuela, Reverón acumula breves líneas y trazos de pintura, y las figuras emergen desde el *revés*: los brazos, las caras, los fragmentos de cuerpos *no* son pintados, sino aparecen como fragmentos crudos del coleto (color ocre). La trama coincide en momentos con la tela misma, y el "vacío" (coleto no tocado) se convierte en "contenido". La extraordinaria dualidad formal de ese proceso refleja las ausencias a las que se enfrenta Reverón: inexistencia de una sociedad confiable, fantasmagoría de los ritos, crudeza olvidadiza de los seres humanos. La memoria latinoamericana tiende a disolverse con la misma fragilidad de las telas de Reverón: *arte povera* muy anterior a las modas actuales, trata de captar las evanescencias del trópico *a la manera misma* como la luz escapa de nuestras pupilas en esas latitudes.

Los fantásticos *Luz tras mi enramada*[40] (1926) y *Rostro de mujer*[41] (1932) reinventan la naturaleza y el hombre desde las penumbras de la materia. A través de muy ligeros toques de óleo (blanco, azul, gris),

---

deben intentar ser *resistidas* en América Latina, cuyas formas auténticas de vivencia y de expresión parecen estar mucho más cerca de un adecuado "trans"modernismo (originario al menos desde Novalis y *atento sincrónicamente a la diferenciación y a la integración*. Véanse las citas de Novalis puestas como epígrafe de este ensayo).

[39] AA. VV., *Armando Reverón (1889-1954). Exposición antológica*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1992, p. 140.

[40] *Ibid.*, p. 81.

[41] *Ibid.*, p. 91.

temple y carboncillo, Reverón presenta sobre el coleto, por un lado, una luz cegadora en una playa que sólo permite vislumbrar los palos enclenques de una enramada; y, por otro lado, una silueta apenas discernible (mínimos signos de pelo, ojos, nariz, labios) que, en vez de aparecer ante el observador, parece tender a desaparecer de nuestro mundo. La dialéctica entre las fuerzas cegadoras de lo natural, la desaparición paulatina de los hombres y la fragilidad de nuestras interpretaciones, calcos evanescentes del mundo, da lugar, en la práctica pictórica de Reverón, a verdaderos *iconos* del tránsito y de la transfiguración, del desplazamiento y de la alienación. No es un azar que en la obra de Reverón se conecten perfectamente las técnicas (imágenes en negativo, medios tonos, rasgaduras, esfumaduras), las obras (percepciones intermedias de lo invisible), el método de trabajo (entregas físicas donde cuerpo y mente intentaban fundirse) y el hombre mismo (alejado de los artificios sociales, a la búsqueda de fuertes pulsiones naturales y sexuales). *Cocotero*[42] (1944) constituye uno de esos mágicos momentos de la creación donde, con tres trazos de negro y dos de blanco, brota desde la Nada (coleto) todo un símbolo del Continente.

Fascinado por el trópico y sus habitantes, escapando de la memoria nazi, Guillermo Wiedemann se adentra en la pintura de la negritud al llegar a Colombia. Exilado, anonadado por la barbarie de la segunda guerra mundial, Wiedemann descubre en los *paisajes* del Chocó formas ocultas de *pasajes* hacia una suerte de "esencias" que hacen vibrar su sensibilidad. La explosión de la vegetación, llena de matices verdes, azules y ocres (1940-1945), se enlaza con un estudio sostenido de las figuras negras (1945-1955). La acuarela, con su rapidez y con su facilidad para entreverar tonos de color, se convierte poco a poco en el medio preferido de Wiedemann, siempre atento a los *tránsitos* fugaces de la visión. Huyendo de la memoria del horror, Wiedemann recrea con sus acuarelas los lugares "quietos" del trópico donde el hombre demediado y desgarrado podría volver a ser de nuevo hombre. La quietud, por supuesto, no es idílica y combina los hondos lastres del subdesarrollo. Las primeras acuarelas de Wiedemann (1938, 1939)[43] muestran los míseros villorrios en los que el

[42] *Ibid.*, p. 135.

[43] Santiago Mutis, *Guillermo Wiedemann*, Bogotá, Villegas Editores, 1996, pp. 26, 30.

artista vivió durante años, fantásticamente contrastados con la exuberancia de la naturaleza en diversas acuarelas de la misma época (1939, 1940),[44] oposiciones polares que consiguen luego mediarse gracias a la belleza de las mujeres negras (1952, 1953).[45] Hacia la reconstrucción propia de un nuevo mundo, Wiedemann descubre en lo americano un pozo de plenitud, quietud e inocencia que debería ayudar a contrarrestar la lacerante condición humana vapuleada en el monstruoso Holocausto europeo.

La ausencia de Memoria, la ausencia de enquistados odios religiosos acumulados durante siglos, la ausencia de un pasado rígido que marque a individuos y comunidades traen de bueno –aunque no sea mucho más– que los seres humanos pueden a menudo, en suelo americano, intentar liberarse. Tal como señalaba Henríquez Ureña, los latinoamericanos renacen de generación en generación. Hemos considerado los problemas que ese renacer excesivo conlleva en la construcción de una sociedad justa (dentro de lo *actual*), pero hemos intuido también con Wiedemann cómo el renacer ayuda a romper prejuicios y rígidas preconcepciones (dentro de lo *posible*). Una de nuestras contenciones en este ensayo es que esa ausencia de Memoria, sustituida por una red de Mitos de la Memoria, explica en parte la corrupción de nuestras instituciones y la dura existencia de los pueblos bajo su *égida* –ámbito de lo actual–, pero, a su vez, explica en parte la amplitud imaginativa de nuestros mayores creadores –ámbito de lo posible–, una amplitud literaria y plástica que difícilmente tiene parangón en cualquier otro lugar del planeta. Proteo cobija, a la vez, la delicuescencia de los valores y un incesante resurgimiento inventivo.

En efecto, más allá de fluctuaciones positivas del saber, más allá de limitantes socioeconómicas, el *revés* de la mirada, tan típicamente latinoamericano, incita a transitar por lo posible y a trascender la contingencia. Uno de los ejemplos más detallados del estudio de *tránsitos y obstrucciones* en la cultura aparece en el notable ensayo de teoría literaria *El deslinde* (1944)[46] de Reyes. En el extenso volumen (377 páginas en su primera edición), Reyes se propone definir el "des-

[44] *Ibid.*, pp. 28, 29, 32-34.

[45] *Ibid.*, pp. 101, 103, 107.

[46] Alfonso Reyes, *El deslinde*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (Obras completas de Alfonso Reyes, tomo xv).

linde" (borde, frontera) entre lo literario y lo no literario, tratando de establecer la especificidad de la literatura desde una aproximación multidisciplinaria completamente oscilante:[47] gramática, poética, semántica, historia, sociología, estadística, lógica, matemáticas,[48] teología. El resultado –complejo, no reducible a una fácil fórmula– invoca, para la literatura, la riqueza de un "principio de fronteras, contaminaciones, ensanches, fertilizaciones e inspiraciones metafóricas".[49] En una aproximación *sistémica* a formas de la literatura (primer orden), Reyes consigue una iteración del "principio de fronteras" en todo el sistema, y obtiene una autorreflexividad plena dentro del aparato observacional (segundo orden). En realidad, otra iteración más en el sistema extendería el "principio de fronteras" al espacio mismo de América Latina en su compleja multidimensionalidad, como aquí la proponemos: borde histórico, mixtura cultural, contaminación sociológica, razonabilidad mutante, inventividad desbordante, dialéctica del conocimiento.

Al comparar las urdimbres de la historia, la ciencia y la literatura, Reyes acota el concepto de *límite* como referido "a los temas, a veces semánticos y a veces poéticos, o sea al contenido noemático de asuntos y formas", y el concepto de *contaminación* como referido "al curso

[47] El propio Reyes describe conscientemente los *vaivenes* del método, desde el inicio mismo del ensayo: "Como en este género de aventuras no se puede proceder en línea directa, con frecuencia las páginas anteriores reciben su sentido de las posteriores, y viceversa. Hay que admitir entre paréntesis algunas afirmaciones que no siempre se demuestran al enunciarlas. En algunos casos, hay que tolerar anticipaciones metódicas; en otros, retrocesos e insistencias. Se procede en marchas cíclicas y por redibujos sucesivos [...] Además, el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. En esta mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies, no es dado trazar rayas implacables. Nuestro viaje se desarrolla a través de regiones siempre indecisas. Nuestras conclusiones tienen un carácter de aproximación y tendencia; gracias a eso serán rigurosas". *Ibid.*, p. 31. La conciencia del avance pendular del conocimiento, de los diagramas cambiantes, de las fronteras evolutivas y de los entornos vagos del saber, lúcidamente presente en Reyes, describe a cabalidad las bases mismas de nuestro trabajo.

[48] Reyes dedica cerca de ochenta páginas a la "estructura de la abstracción" y a los "contornos del reino matemático" para establecer "simpatías" y diferencias de las matemáticas con la literatura. *Ibid.*, pp. 289-382. Se trata de un esfuerzo excepcional para demarcar formas del tránsito entre las ciencias y las humanidades, rara vez repetido en la ensayística posterior (en cualquier idioma), que debe volver a ser estudiado con la profundidad que merece.

[49] *Ibid.*, p. 418.

noético del pensar, al ángulo de declinación bajo el cual el espíritu baña sus motivos temáticos".[50] La distinción fundamental entre *objeto* y *proceso* del pensar (*noema* y *noesis*) le permite a Reyes detectar límites claros en las temáticas de la historia y de la ciencia, así como contaminaciones importantes provenientes de las ciencias de la cultura, pero comparativamente descubre "la índole especial de la literatura dentro de la tríada teórica que estudiamos: la literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas".[51] Por un lado, la universalidad de los motivos de la literatura hace que toda temática pueda ser abordada; por otro lado, cada vez que la literatura se ensancha con nuevas metáforas o imágenes, provenientes de otro entorno de la cultura, lo literario hace inmediatamente *suyos* esos procesos y los sumerge en su "ángulo de declinación". La riqueza de la invención literaria se encuentra, así, vinculada con su capacidad mimética y especular, que consigue *internalizar* toda experiencia ajena dentro de sus formas de producción, deshaciendo los límites e incorporando en su propio espectro formal las posibles contaminaciones asociadas.

Las contaminaciones de la memoria, los olvidos y recuerdos, los giros sorprendentes de la interpretación se construyen con inusitada habilidad en la obra de Onetti. La polivalencia de los puntos de vista, la multiplicidad de las historias, los rectos y *versos* de cada situación dan lugar a las oscilaciones ramificantes de Santa María, donde el pasado nunca está plenamente definido y donde la riqueza multivalente de los seres nunca puede ser circunscrita por un relato en detrimento de otros. Siguiendo a Reyes, *todo se integra* dentro del hacer literario: el pueblo real y fantasmal, las anécdotas concretas, las mil y una interpretaciones de esas anécdotas, la multivalencia del entorno, la opacidad indeterminada de las frases. En la novela breve *Los adioses* (1957),[52] Onetti construye un ejemplo notable de indeterminación, donde se destruye toda posibilidad de conocer de manera unívoca una supuesta "verdad" de lo relatado. A través de un narrador y de sus informantes (un enfermero, una mucama) se conjugan hechos con hipótesis, con chismes, con equivocaciones que multiplican la incertidumbre de la historia. En la novela, un tuberculoso (inno-

[50] *Ibid.*, p. 106.
[51] *Ibid.*, p. 107.
[52] Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, México, Aguilar, 1970, pp. 713-771.

minado símbolo general de la condición humana) se refugia en un pueblo cuyo clima es favorable para la sanación, y dos mujeres se alternan en sus visitas –sus adioses– al moribundo. Los observadores van construyendo una historia oscura y equívoca alrededor del triángulo, y sólo al final el narrador descubre que una de las visitantes es la hija del protagonista y no su amante, como había siempre elucubrado. En medio de la desazón y de la vergüenza del descubrimiento, el lector se enfrenta súbitamente a todas las tergiversaciones, incomprensiones, tránsitos y traslaciones de sentido que rondan la existencia humana. Explota, así, en Onetti la imposibilidad de creer en una visión fiel y medianamente receptora de las complejidades de lo "real". La pluralidad del título de la novela se conjuga con la polivalencia y la ambigüedad derivadas al tratar de captar el mundo por omisión (no por constructivos saludos de bienvenida sino por elusivos "adioses").

Para una tumba sin nombre (1959)[53] es una novela aún más polivalente, susceptible, como lo comenta uno de los mediadores del relato, "de ser contada de manera distinta otras mil veces". Las oscilaciones son ya aquí inatajables. Aparentemente, la novela cuenta la historia de Rita (ni siquiera su apellido es seguro: García o González), una pordiosera que pide limosna acompañada de un chivo, para incitar piedad y para esconder la prostitución; se elucubran las relaciones, los comienzos y los finales de Rita a lo largo de seis capítulos, que son otras tantas versiones divergentes de lo real. Se afianza el carácter incomprensible e inasible de la realidad hasta que, al final del relato, se revela que la historia es en sí misma imaginaria, creada por Díaz Grey –el omnisciente médico de Santa María– por el mero placer de contar. Desaparece, entonces, el *deslinde* entre lo real y lo narrado, consiguiéndose asentar una de las más aceradas características de la narrativa de Onetti: el rechazo de toda realidad pretendidamente objetiva. La relatividad, la polivalencia y la multiplicidad de la realidad quedan, así, plenamente resaltadas. La indeterminación y la irresolubilidad de todas las diversas versiones y testimonios de los habitantes de Santa María ponen *en un mismo nivel* aspectos parciales de lo real y aspectos parciales de lo imaginario. La memoria se convierte en una urdimbre indescifrable de retazos y residuos, concretos e ideales.

[53] *Ibid.*, pp. 983-1046.

La Nada del llano según Rulfo, la Nada del coleto según Reverón, se refleja aquí en el vacío de Onetti: "...nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía".[54] A partir de esas ausencias, los grandes creadores latinoamericanos van elevando un mundo inigualablemente complejo, repleto de matices, misteriosamente mediado entre lo aparente y lo informe. La mitología de Santa María surge desde la "confusión". El cóndor de Obregón se eleva de nuevo después de que lo han masacrado. Reverón intenta reconstruir el mundo de los dobleces humanos a partir de la vida ausente de sus muñecas. Felisberto Hernández crea ensoñaciones a partir de muebles inertes. Un rutilante Macondo intenta sobreponerse al olvido y a "cien años de soledad". Martínez Estrada se enfrenta al vacío indefinido de la pampa. Insistentemente, ensayistas, narradores y artistas latinoamericanos inventan imágenes y metáforas que les permiten luchar contra todo tipo de obsolescencias, deserciones, abandonos, carencias; contra esa compleja e invasora red de "adioses" que engloba al espacio latinoamericano.

Nos adentraremos a continuación en algunos de los diversos recursos y acordes estructurales utilizados para crear emergencias de sentido desde la "Nada", desde los quiebres repetidos de la Memoria. Veremos cómo ese paso de lo ausente a lo sensible/razonable (en el sentido de Carlos Vaz Ferreira) requiere una atención particular a lo *residual*, y cómo ciertas tramas dinámicas de residuos van configurando, entonces, algunos *pa(i)sajes* singulares latinoamericanos.

[54] *Ibid.*, p. 1045. Un estudio sistemático de la "riqueza del vacío" en la creatividad y el pensamiento latinoamericanos se encuentra aún por realizarse.

2. *LAS SELVAS PROFUNDAS*
MEMORIA (II). RESIDUOS Y PAISAJES

La "descuadernación" de la cultura contemporánea es un hecho repetidas veces subrayado. Producto de una excesiva valoración de lo analítico, lo diferencial, lo local, lo subdisciplinar, el saber actual se encuentra atomizado en rastros aparentemente desconectados de una visión sintética integral que los cobije. Sin embargo –en contra de posiciones "pos"modernas–, no todos esos átomos poseen una misma complejidad ni un mismo poder de representación de su entorno. Si llamamos "restos" a ciertos rastros de baja complejidad y *residuos* a aquellos rastros que pueden llegar a simbolizar (codificar, capturar, representar) todo un contexto que los envuelve, se plantea una doble problemática profunda en la crítica de la cultura: cómo describir (fenomenología) una jerarquía de restos y residuos, tanto en términos teóricos generales, como en casos particulares concretos, y cómo construir (epistemología) una teoría general del *montaje* que permita asegurar la riqueza *reflectora* de los residuos. Las matemáticas, en el ámbito de la teoría de funciones de variable compleja, han conseguido responder de manera completa a esa doble problemática gracias a la teoría de los residuos de Cauchy (1830).[55] Por su parte, independientemente, Walter Benjamin abordó con sumo cuidado (1927-1940) esa temática en el ámbito de la construcción (material y cultural) de la ciudad de París[56] a lo largo del siglo XIX. En este capítulo aprovecharemos, en vaivenes conceptuales y metafóricos, algunas de las enseñanzas incluidas en las perspectivas de Augustin-Louis Cauchy y de Benjamin, tratando de mostrar a la vez cómo, en

[55] Véase Tristan Needham, *op. cit.* (nota 31).

[56] Utilizamos esta excelente edición italiana: Walter Benjamin, *Opere complete IX. I "passages" di Parigi*, Turín, Einaudi, 2000. Se tiene una buena visión de conjunto en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995. También contamos con una reciente compilación de estudios en Beatrice Hanssen (ed.), *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Londres, Continuum, 2006.

casos particulares bien definidos, los residuos reflejan los complejos pa(i)sajes que los circundan.

En un incesante tira y afloja entre aquello que podemos captar y aquello que se nos escapa, la obra literaria de Clarice Lispector transita dentro de campos proteicos intermedios tensados por polaridades bien marcadas: conocimiento/ininteligibilidad, luz/oscuridad, recto/revés, exterior/interior, conciencia/sueño, palabra/silencio, reflexión/sensación, plenitud/vacío, abstracción/materia. En contra de valoraciones proclives a favorecer los primeros términos de las díadas anteriores, los protagonistas de las novelas y los cuentos de Lispector adquieren una visión verdadera del mundo cuando consiguen recorrer una *vía negativa* alterna, donde se cuidan con especial atención los polos aparentemente "menores" de las oposiciones mencionadas, con sus residuos asociados. En la *entrelínea*[57] –situada en el duermevela, en las fronteras de lo real, en las orillas de la materia, en los límites de lo visible, en las oscilaciones del flujo– es donde se encuentra, residualmente, el espectro de la comprensión. Una portentosa *cirugía* de la palabra permite que Lispector contemple descarnadamente algunas antinomias cruciales: ¿cómo decir lo que no se puede decir, cómo entender lo ininteligible, cómo ver en la oscuridad, cómo geometrizar el vacío, cómo sentir lo neutro?

Desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1944), Lispector intenta aproximarse a múltiples contradicciones inherentes del conocer: el imposible acceso directo a las cosas y la necesidad de contemplar residuos ("la visión consistía en sorprender el símbolo de las cosas en las propias cosas"),[58] la continuidad del mundo a través de sus diversos rastros ("la confusión estaba en el entrelazamiento del mar, del gato, del buey con ella misma"),[59] la conjunción de razón y sensación ("pensar y sentir en varios caminos diversos, simultáneamente"),[60] la conciencia de lo ininteligible ("sólo diré: nada sé"),[61] la indeterminación ("aislada en el sin-tiempo y el sin-espacio, en un intervalo vacío").[62] Joana, la protagonista de la novela, oscila sin cesar en

[57] Clarice Lispector, *Agua viva* (1973), Madrid, Siruela, 2004, p. 23.
[58] Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid, Siruela, 2002, p. 53.
[59] *Ibid.*, p. 54.
[60] *Ibid.*, p. 55.
[61] *Ibid.*, p. 156.
[62] *Ibid.*, p. 133.

medio de los contrarios ("soy la leve ola que no tiene otro campo que la mar, me debato, me deslizo, voy y vengo")[63] e intenta "formar una sola sustancia" con el mundo, hasta "fundirse y ser de nuevo el mar brusco fuerte ancho inmóvil ciego vivo".[64] Joana escucha atenta cómo su corazón, "latiendo con fuerza", se acerca al núcleo salvaje de la existencia, a esa ciega oscuridad de la materia que escapa a su razón –a esa residualidad de la que intuye vagamente ser el reflejo: *selva profunda de la vida*–, que puede ser captada mediante la revelación ("nada más puede ser creado, sólo revelado"),[65] pero que sólo es finalmente accesible mediante la plena disolución del "yo" en el mundo. Pronto en la novela, Joana descubre que "en la sucesión era donde se encontraba la máxima belleza, que el movimiento explicaba la forma",[66] y que debería "analizar instante por instante, percibir el núcleo de cada cosa hecha de tiempo o de espacio: poseer cada momento, ligar la conciencia a ellos, como pequeños filamentos casi imperceptibles pero fuertes".[67] Se trata de una sucesión de signos residuales que van configurando progresivamente la presencia viva de la protagonista entera, al igual que los residuos de variable compleja van determinando el comportamiento de la función en su entorno entero, o al igual que los fragmentos yacentes en los *pasajes* de París van reflejando los *paisajes* económicos, sociales y culturales de la ciudad entera.

Sin embargo, la progresiva disolución de la protagonista en la vida misma va revelando que el movimiento no puede reducirse a la percepción de una sucesión de instantes, sino que deben también contemplarse cambios sin transición, ósmosis y flujos más complejos. El revés, la oscuridad, el vértigo, el torbellino son recursos usados repetidamente en *Cerca del corazón salvaje* para abrir la imaginación del lector hacia ese más allá del instante. La capacidad de Proteo, el "pastor marino", de evocar, en el flujo de las aguas, pasado, presente y futuro, se instancia de manera sorprendente en los multitiempos de Lispector. Como en las cronofotografías de Étienne-Jules Marey[68] –en

[63] *Ibid.*, p. 137.
[64] *Ibid.*, pp. 186-187.
[65] *Ibid.*, p. 125.
[66] *Ibid.*, p. 52.
[67] *Ibid.*, p. 74.
[68] Véase Michel Frizot, *Étienne-Jules Marey. Chronophotographe*, París, Nathan, 2001.

las cuales la sucesión misma de tomas repetidas sobre la placa nos remite a un *más allá* líquido y continuo del cual las tomas son sólo sus *residuos*–, las gradaciones de la visión ("ojos abiertos parpadeando, mezclados con las cosas de detrás de la cortina")[69] y las gradaciones de oscuridad según Lispector ("hay que buscar aquella gradación de luz y sombra en que súbitamente me vuelvo rezumante")[70] nos remiten a una búsqueda siempre más exigente de lo que podría ser realmente una unión del yo, forma de residuo, con el mundo, forma de paisaje. La creación –ese verdadero movimiento de los seres humanos– emerge, entonces, paradójicamente, desde lo residual, gracias a la ceguera y a la imposibilidad de hablar. La seguridad y la fortaleza se obtienen mediante la anulación de la luz y de la palabra. La plena fusión del yo con lo "neutro" –como definirá más adelante Lispector todo aquel ancho espectro de realidad allende la mirada humana– requiere una exigente depuración. La antinomia es, entonces, perfectamente circular: con las capas de palabras de la escritura se evocan las inevitables limitantes del lenguaje.

En *La manzana en la oscuridad* (1961) –tal vez la mayor de sus novelas junto con *La pasión según G.H.*–, Lispector se enfrenta de lleno con el claroscuro, los límites de lo expresable y las fronteras de lo ininteligible. Una incesante angustia de captar el mundo a través de sus residuos recorre la narración. La novela relata la historia de Martim, quien, luego de asesinar a su esposa, anula completamente su personalidad e intenta reconstruir, desde la nada, su percepción y su sensibilidad. El hombre intenta primero acceder directamente al "otro lado de la realidad", a las piedras, las plantas y los arbustos del desierto que recorre en estado catatónico después del crimen, pero cuando se enfrenta a la "respiración misteriosa de los animales mayores", en un "establo [...] que latía como una vena gruesa",[71] Martim accede a una verdadera revelación de lo vivo. Si las "piedras" concretas[72] de lo real parecen escapársele, una "gran amalgama tranquila" lo une, no obstante, con los animales. La ausencia de racionalidad, la capacidad para orientarse en la oscuridad, el cuidado de los modos de no entender, la ceguera, la evasión de las puertas de la compren-

[69] Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje* (nota 58), p. 49.

[70] *Ibid.*, p. 153.

[71] Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 103-104.

[72] *Ibid.*, pp. 45-46.

sión permiten que Martim olvide su ser y se compenetre con su entorno. Los residuos, con sus vecindades cercanas a la Nada, abren las puertas del conocer. El "no ser" es, en realidad, la "vasta noche de un hombre"[73] y sólo un "conocimiento ciego" nos permite acceder a él. La *visión desde la no visión*, aunque revienten los ojos de Martim, le permite intuir y tocar lo inerme, lo impalpable, lo inefable, "como si ahora, tendiendo la mano en la oscuridad y cogiendo una manzana, él reconociese en sus dedos tan deformados por el amor una manzana".[74] Los "falsos nombres" marcados en la luz no son, entonces, sino un pálido reflejo del conocimiento real conseguido en la penumbra. Los rayos de luz, desde Faros, desde el enclave de Proteo, son sólo un recurso para develar aquello que no vemos.

Nos encontramos, así, ante una suerte de *placa en negativo* del mito platónico de la caverna. Mientras que en la parábola de Platón las sombras concretas de la apariencia no son más que un pálido reflejo de la luz de las Ideas, en la novela de Lispector las luces del lenguaje no son más que un inconveniente fulgor que esconde el fondo oscuro de lo neutro. Aunque ambas construcciones coinciden en develar las inevitables limitantes de nuestra comprensión, la inversión de la luminosidad permite "habitar" una nueva unión: "como si en ese doblegarse de la claridad le enseñasen cómo se hace la unión armoniosa –no inteligible pero armoniosa, sin finalidad pero armoniosa–, como si en ese doblegarse de la claridad ante la oscuridad se produjese por fin la unión de las plantas, de las vacas y del hombre que él había empezado a ser".[75] La *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa –"armonía hecha de belleza y horror y perfección y belleza y perfección y horror"–[76] puede llegar a concretarse, así, en el *vacío* del hombre cuando éste se despoja de su reflexividad, olvida el lenguaje y transita residualmente por el revés del entendimiento. La antinomia es, de nuevo, magnífica y sugerente: la escritura de Lispector alcanza un tal poder hipnótico que el lector llega a intuir a veces, en breves instantes de revelación, lo que puede ser la supresión del lenguaje *desde* la misma cadencia recargada de la palabra.

[73] *Ibid.*, p. 336.
[74] *Ibid.*, p. 311.
[75] *Ibid.*, p. 134.
[76] *Ibid.*, p. 233.

La travesía de los contrarios se concreta con rigor y precisión imaginativa en *La pasión según G.H.* (1964). La trama de la novela se reduce a su mínima expresión –la revelación de una realidad ajena cuando una escultora cómodamente asentada en su pulcro apartamento se encuentra con una cucaracha y procede gradualmente a compenetrarse con todo el espectro de materia "otra" que el bicho representa–, y en su concisión sirve de contorno perfecto para desarrollar los grandes temas de Lispector: la concreción de intersticios y residuos entre oposiciones (entrelíneas, oscilaciones, duermevela, neutralidad), el acceso a la crudeza de lo vivo, la disolución del yo interior (residuo) y la fusión continua con el mundo externo (paisaje), la ampliación de la visión desde la oscuridad, el conocimiento mediante una vía negativa más allá del lenguaje. En la visión de la cucaracha se simboliza un progresivo acercamiento a los residuos de lo neutro. Partiendo de una desorientación inicial en la que la escultora "incluso en el interior, seguía de algún modo del lado de fuera",[77] poco a poco ella se compenetra en la "nada vibrante"[78] de la materia. Gradualmente descarnada, vaciada, reducida a las solas iniciales de su nombre, la mujer accede a la revelación de un "neutro artesanado de vida",[79] y, al igual que "el santo se quema hasta llegar al amor de lo neutro", la *pasión según G.H.* la lleva a anular su ser hasta alcanzar el "verdadero milagro continuo del proceso" y "estar viva" de una manera profunda, en la que "ser es ser más allá de lo humano".[80] "Por fin caminando en sentido inverso", la mujer acepta "la gran magnanimidad de dejar de ser yo"; entiende que "la renuncia es una revelación" y que "el vía crucis no es un desvío, es el paso único, no se llega sino a través de él y con él".[81] El *más allá* de la materia se abre con una fuerza inusitada al final de la novela:

Por fin, por fin, mi envoltura se había roto realmente, y yo era ilimitado. Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí si no soy; pues "yo" es solamente uno de los espasmos instantáneos del mundo. Mi vida no tiene un sentido solamente humano, es

[77] Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, Barcelona, Península, 1988, p. 39.
[78] *Ibid.*, p. 140.
[79] *Ibid.*, p. 76.
[80] *Ibid.*, pp. 147-150.
[81] *Ibid.*, pp. 151-153.

mucho mayor, es tan grande, que, en relación con lo humano, no tiene sentido. De la organización general que era mayor que yo, hasta entonces no había distinguido los fragmentos [...] Yo era ahora tan grande que ya no me veía. Tan grande como un paisaje lejano. Me hallaba lejana, pero perceptible en mis más últimas montañas y en mis más remotos ríos: la actualidad simultánea no me asustaba ya, y en mi más última extremidad podía por fin sonreír sin ni siquiera sonreír. Por fin me extendía más allá de mi sensibilidad.[82]

Al descarnar el "yo" residual y unirlo con el mundo, emerge el verdadero *paisaje* de la existencia. Lispector nos abre la *posibilidad* de ver simultáneamente lo incompatible, y nos muestra uno de los muchos senderos que podemos tomar para acceder a ciertas "cimas" antinómicas, en caso de aprovechar las *vertientes negativas* de las montañas para intentar la ascensión. Cerca del "nudo vital", inmersa en la oscuridad, las "olas fuertes" y las "oleadas" de un "mundo hecho de cosa" golpean a G.H., pero ella detecta una sorprendente ampliación de la visión ligada a ese vaivén pendular de la materia: "no puedo impedirme el sentirme toda ampliada dentro de mí por la pobreza de lo opaco y de lo neutro".[83] De hecho, más allá del lenguaje ("últimos restos de un mundo nombrable", "llamar sin nombre", "el nombre es una añadidura", "nuestras manos, que son groseras y están llenas de palabras"),[84] en la entrelínea, en el intersticio, en el residuo es donde se revela la respiración continua del mundo: "en los intersticios de materia primordial está la línea del misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio".[85]

En el "temblor de líneas"[86] de la escritura de Lispector, en sus graduaciones del claroscuro, en sus incesantes oscilaciones entre el recto y el *verso* de las configuraciones ("La cucaracha está al revés. No, no, ella misma no tiene ni derecho ni revés: ella es aquello"),[87] se afirma progresivamente la presencia de ese proteico "paisaje leja-

[82] *Ibid.*, p. 156.
[83] *Ibid.*, pp. 120-121.
[84] *Ibid.*, pp. 63, 74, 122, 138.
[85] *Ibid.*, p. 85.
[86] *Ibid.*, p. 14.
[87] *Ibid.*, p. 65.

no", de ese "más allá de mi sensibilidad", de esa "organización general que era mayor que yo". Al romper los límites del individuo, se extienden los límites del mundo, y, en esa ruptura de la envoltura, en la frontera permeable del interior y el exterior, se sitúa realmente el entendimiento. La entrelínea permite acercarse, entonces, a lo ininteligible, puesto que la palabra y la cosa se desgarran –ambas– simultáneamente, y en sus respectivos residuos es como pueden aproximarse mejor la una a la otra. De esta manera, se enlazan en Lispector esa conciencia de la ausencia, tan propiamente latinoamericana, que hemos evocado en el primer capítulo, los rastros residuales de la ausencia y los paisajes complejos que se derivan de la anulación del ser.

La denodada lucha de Lispector contra la separación cartesiana de mente y cuerpo es retomada por Bill Viola, tal vez uno de los mayores artistas *visionarios* de nuestra época, quien insiste igualmente en que "debemos revisar nuestros viejos modos de pensar que perpetúan la separación de mente y cuerpo".[88] En artículos como "Sight unseen"[89] o "The visionary landscape of perception",[90] Viola hace explícitos sus esfuerzos por intentar hacernos ver lo invisible, por ampliar el paisaje de nuestra percepción, por permitirnos "'ver' en un sentido extendido",[91] a la vez despertando el cuerpo y alentando la fuerza de las imágenes en la mente. Las videoinstalaciones de Viola, verdaderas obras de arte que trascienden con mucho el carácter intrínsecamente pasajero y banal del video, resquebrajan completamente al espectador y lo acercan a sorprendentes metamorfosis. Entre un paisaje físico, duro, rocoso y unas imágenes mentales, suaves, plásticas, Viola inventa todo tipo de tránsitos y ósmosis de la sensibilidad, a la manera misma de los místicos, quienes intentan traducir experiencias alrededor de la "paradoja de lo duro y lo suave: el cuerpo y el alma, el mundo físico exterior y el mundo de pensamientos e imágenes interior".[92] Viola se acoge, así, a una inspiración

[88] Bill Viola, *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995 (3ª ed., 2002), p. 243.

[89] Bill Viola, "Sight unseen: Enlightened squirrels and fatal experiments" (1982), *ibid.*, pp. 88-95.

[90] Bill Viola, "The visionary landscape of perception" (1989-92), *ibid.*, pp. 219-225.

[91] *Ibid.*, p. 250.

[92] *Ibid.*, p. 223.

y a una creatividad muy cercanas a las intuiciones de Lispector: "Me relaciono con lo místico en el sentido de seguir una *via negativa* –de sentir que las bases de mi trabajo están en no conocer, en dudar, en perderse, en preguntar y no en responder– y en el sentido de reconocer que, personalmente, los trabajos más importantes que he hecho se han realizado al no saber lo que estaba haciendo en el momento mismo en que lo hacía".[93] El anverso y el reverso de *The crossing* (1996)[94] –una inmensa pantalla en un gran cuarto oscuro, en la que un hombre se acerca lentamente al espectador, y, luego de detenerse, es minuciosamente consumido *a la vez* por una catarata de agua en el anverso de la imagen y por una llamarada de fuego en el reverso, hasta desaparecer completamente en medio del fragor sonoro de la inundación y el incendio– pueden verse como una poderosa concreción visual de la travesía de los opuestos, de las búsquedas residuales y de la disolución del yo exploradas por Lispector.

La construcción de un paisaje por omisión es particularmente impactante en Armando Reverón. Como hemos visto en el capítulo anterior, la visión plástica emerge en Reverón desde el reverso, desde el coleto, gracias a trazos residuales de pintura sobre la tela. El coleto mismo, como omisión de la pintura, da lugar a los centros visuales (troncos, cuerpos, fragmentos de arquitectura) que se quieren hacer percibir. En sus trabajos sobre el puerto de La Guaira, inusuales miradas a una industrialización de la que Reverón escapa, el contraste de la visión por sustracción multiplica los sentidos de la comprensión tenue, desfalleciente, progresivamente descompuesta del mundo. En *La grúa*[95] (1942), un cuadrado y una diagonal en negro evocan la máquina que ayuda a los desplazamientos y transportes en el puerto, mientras, a lo lejos, cuatro breves trazos dibujan las chimeneas de un barco y cuatro otros breves fragmentos de diagonales invitan a imaginar otras tantas grúas en acción. Mediante muy ligeros toques –una gota de azul, una pincelada blanca, un borde negro– se sugieren siluetas de caminantes, rostros, sombreros, trajes, verdaderos fantasmas dentro de la modernidad que empieza a invadir a Venezuela. En *El*

[93] *Ibid.*, p. 250 (Viola cita en latín la *via negativa*).

[94] David Ross y Peter Sellars (eds.), *Bill Viola*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997, pp. 126-141.

[95] John Elderfield, Luis Pérez-Oramas y Nora Lawrence, *Armando Reverón*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 158.

taller del servicio portuario,[96] Reverón enmarca su percepción de los incipientes residuos industriales dentro de un asombroso *marco concreto* formado por *restos* de madera burda, cortados en pequeños cuadrados y pegados unos a otros alrededor del coleto. Los residuos viven aquí en tres niveles al menos: la temática en sí misma, atenta a los desgastados materiales que transitan por el puerto; las formas de pintura residuales propias de Reverón, y la presentación de esa pintura dentro de un marco explícitamente descompuesto y matérico. El paisaje que surge de esa multiplicación de estratos, sobras y secreciones invita a reflexionar acerca de todo lo pasajero, evoca el flujo moldeable de Proteo y desenmascara la endeble y volátil construcción en curso de la nación.

La potencia de la luz en el trópico, con su doble movimiento de desintegración y reintegración en las técnicas de Reverón, simboliza las dificultades de apropiación de una naturaleza profunda y salvaje. Permanentemente, la Memoria debe luchar, desgastarse, morir y resurgir. A través de múltiples residuos en ese combate va fraguándose –por defecto, por omisión– la elusiva "identidad" americana. Marta Traba, en su pionera *Pintura nueva en Latinoamérica* (1961), donde inventa la noción de arte latinoamericano contemporáneo, señala, con su proverbial fuerza polémica, cómo "para muchos de nosotros América es, en la actualidad, una negación y una ambición: y si, dispuestos contra los viejos mitómanos a librar la batalla de la autocrítica, estamos resueltos a derrumbar sin piedad alguna las mentiras y las falsas mitologías, ambicionamos dar forma al caos, estructura a un arte invertebrado y solidez a un pensamiento débil, superficial, sin peso alguno".[97] Traba se refiere aquí, por supuesto, a las frágiles y desechables culturas del autoelogio local, contra las que luchó denodadamente, y no a las hondas tradiciones del pensamiento continental, reflejadas en los grandes ensayistas que ella misma admiraba: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Fernando Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, los hermanos Francisco y José Luis Romero, etc. Pero la asunción de la negatividad y de las fallas de la historia cultural latinoamericana debe constituir el piso movible (caos, invertebración, debilidad) desde donde elevar la "ambición" de América. A

[96] *Ibid.*, p. 159.

[97] Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961, p. 63.

través de una exploración de las *selvas profundas* –naturales, culturales, sociales, psicológicas– que conforman el paisaje pleno latinoamericano, va construyéndose el acervo interpretativo y vital del continente.

"El sol se alzó más."

La humedad y el calor eran inmanejables para el ser humano. El animal, a lo lejos, veía unos extraños entes que caminaban, escandalosos, en la selva. Su instinto le confirmaba que, con esa manera poco cuidada de avanzar, aquellos seres se convertirían en presas fáciles. Había algo de irrespetuoso y sacrílego en ese adentrarse artificial de los hombres en un espacio que no era el suyo. Todo era una suerte de frotamiento incómodo entre la piel inapropiada de los invasores y el entorno denso que los envolvía.

La pantera se adelantó, sigilosa. Mientras se sumergía en un pantano, las vibraciones en las puntas de sus bigotes detectaron los movimientos de un yacaré cercano. El caimán, impertérrito, supo también de la invasión. Un mangle rojo se elevaba, majestuoso, encima de su alta red de raíces. Recordaba la aguja de una catedral gótica creciendo sobre su entramado de contrafuertes, pero en realidad la naturaleza se explayaba, infinitamente vasta y compleja, mucho más allá de la misma creatividad humana. El hombre de la sotana profería todo tipo de maldiciones mientras se daba cachetadas para escapar de los mosquitos que lo torturaban.

Pasó otra hora mientras el borde del sol se movió lentamente por encima del follaje. De repente, una inesperada calma invadió el ambiente, a la par que los hombres, exhaustos, se detenían y se callaban. La pantera, que iba siguiéndoles el rastro, se sorprendió con el súbito silencio. Un observador que se hubiese situado en la punta de un gigantesco ficus que cobijaba al animal y a los hombres se habría sorprendido con la perfecta correspondencia de la piel negra de la pantera y el hábito negro del enojado eclesiástico. En medio de gamas verdes y marrones, resaltaban las singularidades oscuras de los dos depredadores.

Los hombres reemprendieron camino, dejando atrás al hombre de la sotana. Les había asegurado que los alcanzaría más adelante. El clérigo, hombre recio, difícilmente se asustaba. Más allá de sus protestas, le fascinaban la impenetrabilidad y la magnificencia del Amazonas, y se conmovía con esa manifestación, para él indisputable, de la existencia de Dios. Había distinguido en el pantano, a lo lejos, el caimán, el mangle, el ficus, signos pasajeros de esa insobornable infinitud que lo envolvía. Recordaba ahora, con tristeza reseca,

los asesinatos que había cometido años atrás y que lo habían llevado a esconderse en un monasterio. Todo era tan poco al lado de la selva.

La pantera preparó el ataque. Se colocó en una protuberancia del terreno, emprendió un lento desliz, siguió velozmente y saltó sobre su presa. El hombre maldijo con todas sus fuerzas mientras la bestia lo arañaba y lo mordía. Tres disparos resonaron. Luego, silencio. Minutos más tarde, el hombre consiguió empujar el cuerpo que lo había estado aplastando. Durante unos minutos más yacieron, lado a lado, la piel negra de la pantera y el hábito negro del hombre, con borrones de sangre que parecían acercarlos. Sin embargo, la selva misma, en un rápido instante evolutivo de su Memoria, borró la imposible unión de las sangres que embadurnaban el rostro del clérigo. A lo alto, las ramas del ficus se movieron ligeramente con el viento, y el respiro de la Gran Selva siguió su curso inalterado.

El camino de la selva es el recorrido que emprende Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* (1953). En la novela, un musicólogo, aparentemente embarcado en una búsqueda antropológica sobre las raíces de la música, emprende un viaje a la selva venezolana, intentando escapar, en realidad, del artificial mundillo cultural que lo envuelve. La narración se sitúa muy pronto en una gran lucha de opuestos, entre Naturaleza y Cultura, entre olvido y memoria, entre selvas de árboles y selvas de libros. Un extraordinario tejido de referencias cultas –música, filosofía, historia, literatura– se enlaza con la presencia, cada vez más palpable a medida que avanza la novela, de multitud de sensaciones producidas por la riqueza natural de la selva. En el viaje, el musicólogo desciende a lo profundo (impulso romántico de mucha de la producción mayor latinoamericana) y *conviven* perfectamente en el protagonista los tiempos y los lugares más disímiles.[98] La *simultaneidad* de estratos arcaicos, premodernos y modernos –Proteo reinante– resulta ser no sólo uno de los puntos altos de la novela, sino también una de las características primordiales del continente

[98] "Aquí [en la selva profunda] puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles". Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 329.

entero, como a fines del siglo XX lo han enunciado Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero. Las "cascadas de cien rebotes", los "Cóndores-Mensajeros", las dantas, las canoas, los machetes, los "ritos herejes" conviven con el *Ars Magna* de Ramón Llull, con la *Novena sinfonía*, con las referencias operáticas, con Victor Hugo y Stéphane Mallarmé. Hacia la búsqueda de una elusiva "autenticidad", las citas culturales van progresivamente desapareciendo en la novela, y la Memoria intenta reconstruirse sobre la base de una sensibilidad natural multiplicada. Pero el regreso a los Orígenes sólo puede entenderse si tenemos en cuenta un tirante movimiento inverso de transculturación (Ortiz), como permanentemente sucede en la narración. De hecho, el continente es incomprensible sin asumir la dualidad de selvas culturales y selvas profundas, y, sobre todo, sin captar la incesante *mediación dinámica* que recorre esa polaridad.

Una *visualización a partir de residuos* es una técnica de escritura que se repite cuidadosamente a lo largo de *Los pasos perdidos.* Todas las referencias eruditas actúan, en efecto, como *restos* del mundo del cual se aleja el protagonista y como detonantes de un *doble paisaje* asociado: el paisaje de la "alta" cultura (evocado, disolviéndose, vía residuos negativos) y el paisaje contrastante de la selva natural (invocado, elevándose, vía residuos positivos). El tema hondo de la novela se constituye, entonces, en la descripción de los *pasajes entre esos dos grandes paisajes* alternos. La progresiva anulación consciente de la Memoria abre las posibilidades de percepción de nuevos paisajes en una tirante dialéctica que agobia sin cesar al musicólogo. La desgarrante audición de la *Novena sinfonía* cerca de los linderos de la Selva del Sur[99] muestra cómo –bajo una lumbre de "leños que eran rescoldos"– la "sinfonía en ruinas" lacera "a sarcasmos" al oyente, cuando éste compara los ideales de la obra de Beethoven con la "fría barbarie de la historia" y con el ruin entorno humano que lo envuelve. Los temas de la sinfonía aparecen "rotos, lacerados, hechos jirones, arrojados a una especie de caos": los residuos se desgastan y se descomponen dando lugar a un umbroso pesimismo que cunde sobre el capítulo. Pendularmente, sin embargo, en el capítulo siguiente el viajero descubre la "encendida vastedad del Valle de las Llamas" y el "espectáculo prodigioso que

[99] *Ibid.*, pp. 150-162.

ahora se ampliaba a cada vuelta del camino".[100] Las oscilaciones de apertura de la mirada, convertidas en *zigzag* del camino, contemplan "un vasto bailar de llamaradas" producidas por los pozos de petróleo. "Zarza ardiente, hincada de chispas, sonora de bramidos", la multiplicación de los fuegos *media* entre la tierra encenagada y los videntes asombrados. A través de los residuos encendidos, el protagonista accede a un paisaje "alto" (vastedad, prodigio) que vuelve a situar al hombre en una contraparte de la *via negativa*.

La referencia exponencial y la cita permanente, como únicos posibles medios de conocimiento, vertebran los "Pasajes" de Benjamin. Sin ninguna concesión, cada línea de los "Pasajes" es residuo, fragmento evocador y contradictorio del Todo que lo envuelve. La selva parisina torna aún más compleja la visión incorporando dentro del panorama problemáticas de la técnica, la economía, la sociología, la política. Las ruinas y, sobre todo, los desechos –aquello que ha sido voluntariamente dejado de lado en una ciudad multifacética– convocan a una poderosa reflexión sobre formas de continuidad y de ruptura, con la inquietud de cómo *montar* las diversas imágenes resultantes. Mientras que el *montaje* de Carpentier procede mediante una combinación de estratos de reflexión disparados por rastros de referencias eruditas y por estratos de narración asociados a "iluminaciones" naturales, el montaje de Benjamin es de entrada multidimensional, difícilmente racionalizable, abierto a la complejidad intrínseca de cada rastro, excesivamente heterodoxo e inclasificable. Mientras Carpentier se ubica conscientemente en una tensión entre *límites*, Benjamin se sitúa en la especificidad de *cada* residuo singular, abriendo así las puertas a una otredad siempre divergente. Los paisajes resultantes de esas dos percepciones residuales son, entonces, *pa(i)sajes (de)mediados* bastante distintos. El paisaje carpenteriano incluye vivencias en las que, una vez transcurrida la *via negativa*, se contempla luego la posibilidad de construcción de una Utopía, posibilidad que, sin embargo, difícilmente se realiza y que da lugar a un *paisaje demediado*, con toda suerte de frustraciones asociadas. El paisaje benjaminiano, aunque se sitúa completamente dentro de la *via negativa*, se convierte, en cambio, en un *pasaje mediado*, donde emerge un montaje comunicativo gracias a la asunción de una realidad dura, alejada de ideales utópicos, que

[100] *Ibid.*, p. 166.

trata de evitar los desequilibrios extremos. En buena medida, América Latina y Europa responden actualmente a esa suerte de paisajes demediados o pasajes mediados.

Mediador vivo entre Europa y América, Guillermo Wiedemann dejó un riquísimo legado de borradores y rápidos dibujos, *huellas*, a lo largo de sus viajes por Colombia. El contraste entre los escorzos a lápiz, los bosquejos en tinta y las más acabadas acuarelas, telas o cajas finales constituye una forma concreta de dialéctica entre residuos y pa(i)sajes, metáfora palpable del *horizonte quebrado* que hemos venido revisando. Una acuarela sin título (1957)[101] muestra cuatro figuras demarcadas con trazos de negro y representadas con transparencias de azul, sobre un fondo de múltiples fragmentos de color –manchas ocres, rojas, rosas, violetas–, en una hoja desgastada. El colorido textural de Wiedemann, suerte de *tejido de tinturas* que se solapan unas a otras, evoca la complejidad de la mirada. Situada en un dinámico *relé* entre lo real, lo imaginario y lo figurativo,[102] la visión de Wiedemann busca siempre un "más allá" oculto, una suerte de evasiva "profundidad" que sólo alcanzamos a intuir a través de trazos de color colgantes (los "hilos colgantes" de la escritura de Juan Rulfo, según el propio autor).[103] En los bosquejos previos a la acuarela,[104] el artista colombiano alemán nos revela los fragmentos colgantes con los cuales armará la composición: descubrimos en ese momento un cálculo geométrico completamente escondido, donde se buscan delicados equilibrios de masa y lugar. La balanza pascaliana –*l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse*– resurge desde lo profundo, así

[101] Juan Fernando Herrán y Luca Zordan, *Wiedemann por Colombia. La mirada de un artista*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2005, p. 139. La compilación recoge muchos de los dibujos de Wiedemann preparatorios a obras mayores.

[102] La teorización de la noción de *relé* (del francés *relais*, lugar de relevos) se debe a Pierre Francastel. Se trata de un concepto crucial en cualquier aproximación a la noción de *mediación*. Para Francastel, "existen, en toda obra figurativa, elementos entrelazados de lo real y lo imaginario, del presente y de lo virtual, así como reglas de ensamblaje de las cuales unas remiten a las leyes físicas del mundo y otras a las leyes del espíritu". Pierre Francastel, *La figura y el lugar* (1967), Barcelona, Laia-Monte Ávila, 1988, p. 54. En el relé artístico se combinan la razón, la imaginación y las deformaciones pragmático-técnicas de las imágenes. En un relé cultural más general, como el que enfrentamos en este ensayo, se enlazan la *razona*bilidad (Carlos Vaz Ferreira), sus residuos y sus diversas *trans*formaciones.

[103] Juan Rulfo, "El desafío de la creación" (1980), en, *Toda la obra* (nota 12), p. 384.

[104] Juan Fernando Herrán y Luca Zordan, *op. cit.* (nota 101), p. 136.

como la fundamental contradicción romántica, plenamente heredera de Novalis, entre un abismo invisible, que constituiría el "verdadero" paisaje de nuestro ser, y diversos residuos fugaces, reflejos frágiles de aquello que se nos escapa.

El paisaje demediado latinoamericano se debate incesantemente en ese pozo de contradicciones proteicas y tensiones polares. Las "entrelíneas" de Lispector y lo que podríamos llamar las "entretinturas"/"entretexturas" de Wiedemann intentan construir ciertos puntos de apoyo desde donde poder captar los movibles paisajes que los circundan. Se trata de búsquedas complejas que responden (por adelantado) al famoso programa de Maurice Merleau-Ponty: captar el *desliz del suelo*. En *El ojo y el espíritu* (1964), yendo aún más allá de Pierre Francastel, Merleau-Ponty describe un cuerpo operante en los dominios del saber como un *haz* de funciones donde se entrelazan visión y movimiento. Mediante oscilantes niveles de autorreferencia, el haz permite combinar interior y exterior, esencia y existencia, realidad e imaginario; y, más aún, en los *bordes borrosos y antinómicos* de esas oposiciones es donde el haz da lugar a la invención. Para Merleau-Ponty, el "punto más alto de la razón" consiste, entonces, en sentir el desliz del suelo, en detectar el movimiento de nuestras creencias y de nuestros supuestos saberes: "cada creación cambia, altera, esclarece, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea por adelantado todas las demás".[105] Un complejo y movible tejido de la creación, recorrido por capas sedimentarias contradictorias, surge de su mirada, lleno de "giros, transgresiones, solapamientos y empujes súbitos". Una de las prospecciones básicas de Merleau-Ponty, "*lo propio de lo visible es tener un doblez de invisibilidad en sentido estricto*",[106] encarna de manera sorprendente en las obras de Lispector y de Wiedemann.

El paso por el doblez, el revés, lo oculto –con el espectro de claroscuros y transparencias generado al invertir la mirada– es un modo característico del pensamiento latinoamericano moderno, presente desde *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti, una de las novelas cortas fundacionales de la época. Desesperanza, aburrimiento, escepticismo, descreimiento inundan al personaje de la novela, un "fracasado"

[105] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 2004, p. 92.
[106] *Ibid.*, p. 85 (son nuestras las cursivas).

a los ojos de los demás, quien registra cómo "detrás de nosotros no hay nada: un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos".[107] La falsedad de las supuestas raigambres identitarias estalla con el deslavado conteo de Onetti. Las formas anquilosadas de la Memoria –que, siguiendo a Traba, América habría de destruir antes de aspirar a (re) nacer– son también inmediatamente desechadas por el narrador uruguayo. El abandono ("vacío", "solo", "muerto"...) y la negrura ("fastidio", "tristón", "idiota", "amargado"...) se repiten sin concesión alguna para el lector. El protagonista-escritor siente cómo su "vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta".[108] "Ciegos en la noche, atentos y sin comprender",[109] vivimos, entonces, fragmentados, fracturados, buscando fracciones de sentido que se nos escapan. Pero, en buena medida, la conciencia lacerante del vacío y de la "noche retinta" en *El pozo* es el impulso necesario para permitir que emerja luego la creación. Gracias a ese descenso a los abismos –tema romántico por excelencia tratado una vez más en la cultura latinoamericana– y gracias a un desapasionado registro de los residuos encontrados en ese hundimiento, surgen en la (trans)modernidad latinoamericana obras maestras como las de Onetti.

Felisberto Hernández inventa, por su lado, mediaciones extrañas entre sueño y conciencia, donde la Memoria brota por omisión desde el revés descompensado de lo inerte. Los lentos devaneos de un pianista por olvidados pueblos de provincia entran en diálogo con casas, muebles y enseres diversos, aparentemente sin vida. Se recuerdan entonces fragmentos del pasado a través de conexiones oníricas entre sujetos dinámicos y objetos estáticos, y en esas mediaciones *sobre*naturales se dibuja la naturaleza de las sensibilidades humanas. Muchos temas en la narrativa de Felisberto Hernández enfrentan la (des)identificación y la fragilidad de memorias fugaces: desdoblamiento, extrañamiento, combinatoria de estratos, mutación infinita, ruptura de la identidad, fragmentación de la realidad, polimorfismo, plurivalencia, transgresión de los límites, mixtos fronterizos. En Felisberto Hernández, el "yo" se disocia y surge lo "otro". El narrador evoca y, a su vez, evalúa los cauces de la evocación. La narración es

[107] Juan Carlos Onetti, *op. cit.* (nota 52), p. 71.
[108] *Ibid.*, p. 75.
[109] *Loc. cit.*

*des*centrada, *ex*centrada, y se enfatizan visiones oblicuas. Los objetos adquieren ritmos propios y develan disconexiones de la realidad. La memoria mezcla modalidades y otorga autonomía a los recuerdos. La abstracción se torna corpórea. Hay un constante traslado de voces entre campos semánticos contradictorios.

En el *Diario del sinvergüenza* (sin fecha), "el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama el 'sinvergüenza', no es de él; que su cabeza, a quien llama 'ella', lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo".[110] Así, la memoria y la conciencia nos eluden incesantemente. En *El caballo perdido* (1943), Felisberto explora los cruces entre noche y luz, pasado y presente, imaginación y razón:

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta a la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente.[111]

[...]

Entonces empujaba mi conciencia en sentido contrario al que había venido corriendo hasta ahora; quería volver a llevar savia a plantas, raíces o tejidos que ya debían estar muertos o disgregados. Los dedos de la conciencia no sólo encontraban raíces de antes sino que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos musgos y trataban de seguir las ramazones; pero los dedos de la conciencia entraban en un agua en que estaban sumergidas las puntas; y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y

[110] Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos* (ed. José Pedro Díaz), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 378.

[111] *Ibid.*, pp. 63-64.

los dedos perdían la pista. Por último los dedos se desprendían de mi conciencia y buscaban solos.[112]

Los dedos de la conciencia, que confunden raíces y encuentran nuevos musgos, los recuerdos revueltos, el insecto volátil de la imaginación, señalan el carácter ligero y *abriente* de lo potencial: no enraizado, libre de ataduras, constantemente modificable en su inmediatez. Desligándose de rígidas normas y de correlaciones seguras, los desdoblamientos, los extrañamientos, las rupturas, las fragmentaciones, las analogías sueltas de la narrativa de Felisberto sirven para *desprender* sistemáticamente algunos elementos de lo real. El desprendimiento y su asociación libre dan lugar a lo fantástico, y es en ese lindero de lo irreal –que se torna más real que la realidad misma– donde los personajes de Felisberto pueden *ver más allá*, ya que han roto toda preconcepción y se han desprendido de sus ojeras tradicionales.

La emergencia de la memoria desde lo inerte –al compás de la propuesta de Traba– se expresa con gran imaginación en *El caballo perdido*:

Fue una de esas noches en que yo estaba triste, y ya me había acostado y las cosas que pensaba se iban acercando al sueño, cuando empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición. Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima. Pero no siempre las sorpresas eran violentas y desagradables; había algunas que sorprendían con lentitud y silencio como si por debajo se les fuera abriendo un cajón y empezaran a mostrar objetos desconocidos [...] Había otras personas que también eran muebles, pero tan agradables, que si uno hacía silencio sentía que adentro tenían música, como instrumentos que tocaran solos.[113]

El desplazamiento de nuestras supuestas certezas, la identificación de los opuestos (persona viva/mueble muerto), la transformación lenta y silenciosa de los seres abren toda una gama de nuevas posibilidades

[112] *Ibid.*, pp. 72-73.
[113] *Ibid.*, pp. 59-60.

detrás del espejo. Al borronear nuestra claridad, al observar el mundo desde una *perspectiva invertida* (Pável Florenski),[114] Felisberto abre las puertas de la memoria a toda una serie de residuos pequeños, olvidados, que capturan con enorme fuerza los ambientes circundantes. El tejido de los cuentos se urde en zigzag con puntadas cortas y precarias.

Subyace aquí una honda geometría escondida, que no es sólo la "geometría sensible"[115] de Pascal, sino que también se acerca a una *geometría compleja de reconstrucción de entornos a partir de singularidades*. Las singularidades pueden aprovechar brechas fantásticas (al estilo Lispector o Felisberto) para mostrar las dificultades de aprehensión de lo real, o brechas materiales (al estilo Reverón o Wiedemann) para evidenciar la multiplicidad de estratos de la visión. Pero en todos esos casos existe la consciente construcción de un paisaje a partir de residuos usualmente desapercibidos. Esa geometría adopta, en las matemáticas, la forma de la teoría de los residuos de Cauchy,[116] donde –aceptando buenas condiciones "armónicas" sobre el comportamiento de las funciones analíticas en juego– el conocimiento de los entes en una vecindad depende del conocimiento de sus singularidades y residuos en esa vecindad. Analógicamente,[117] vemos a menudo cómo, en la modernidad latinoamericana, los escritores y los artistas intentan elevar paisajes complejos, tanto mentales como naturales, a partir de la zozobra del recuerdo, a partir de la zozobra de las sociedades que los cobijan. La cucaracha de Clarice, el pozo de Onetti y los muebles de Felisberto son expresiones extremas de esa armazón delicada y difícil de un mundo, lenta y susurrante, desde formas de vacío que han sumergido –y sumergen aún– a los excesivamente pacientes actores latinoamericanos.

[114] Pável Florenski, *La perspectiva invertida* (1919), Madrid, Siruela, 2005. También: Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (ed. crit. Nicoletta Misler), Roma, Gangemi, 1990.

[115] La oscilación entre razón e imaginación en Pascal encuentra en la "razonabilidad" de Vaz Ferreira una natural prolongación. Debe recordarse que Vaz Ferreira fue a su vez maestro directo de Felisberto Hernández.

[116] Tristan Needham, *op. cit.* (nota 31), pp. 410-449.

[117] Cualquier extrapolación científica a ámbitos culturales debe realizarse con cuidado –recuérdese, nada más, el caso Sokal– y deben evitarse en particular delicadas pretensiones de exactitud. No obstante, las extrapolaciones metafóricas pueden ser de gran ayuda. Sobre ese hondo *estrato metafórico* del pensamiento científico, estudiado detenidamente por Hans Blumenberg, nos apoyamos a menudo en este trabajo.

3. *EL CEMENTERIO ÁUREO*
UTOPÍA (I). MUNDOS POSIBLES

La fragilidad endémica de nuestras instituciones, la siempre renovada capacidad de rapiña de las clases dirigentes, la ubicua inequidad, la descomposición ética, la inestabilidad de nuestra Memoria han configurado siempre –para *cada* generación latinoamericana, recuerda Pedro Henríquez Ureña– un panorama desolador sobre el cual deben elevarse apuestas de futuro. A partir de ese vacío institucional, social y, a menudo, cultural, los pensadores y creadores latinoamericanos han querido construir toda suerte de Utopías, cauces hacia un mejor porvenir. Viviendo en un mundo real que más se asemeja a una permanente Distopía, no han querido claudicar ante el horror diario y han intentado elevar un abanico de mundos posibles que ayude a paliar la desesperanza. La invención de formas complejas de expresión en el ensayo, la literatura y el arte latinoamericanos responde en buena medida a una búsqueda de mediaciones entre Distopía y Utopía.

En "La utopía de América" (1922), Henríquez Ureña describe cómo el sueño americano debería producir "hombres universales", verdaderos mediadores, capaces de sintetizar los opuestos:

> El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana [...] símbolos de nuestra civilización para unir y sintetizar...[118]

[118] Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América* (ed. Rafael Gutiérrez Girardot), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 7-8.

El programa de Henríquez Ureña apunta a una imprescindible *combinación de operadores de diferenciación e integración.* Todos los términos de esa suerte de genérico "cálculo diferencial e integral" son fundamentales para la utopía de América, en primera instancia delineada en tres etapas: *i*] *re*conocer los aspectos diferenciales de la experiencia, *ii*] combinarlos, unir y sintetizar, *iii*] obtener la integración y la universalidad como resultado de esas combinaciones. Esa Gran Utopía inicial, si pudiésemos escribirla con mayúsculas, se matizará luego, dando lugar a *iv*] una combinación *en vaivén*, un movimiento pendular o proceso de *back-and-forth* entre lo diferencial y lo integral. En efecto, una vez disparado cualquier ideal utópico, es propio del quehacer latinoamericano someter a duda los caminos que llevan al ideal. La intemperancia misma del Continente está ligada a un profundo escepticismo. El descreimiento –el altercado con la promesa– inunda la conciencia colectiva. La utopía inicial de Henríquez Ureña pasa a ser, entonces, direccionada hacia un *proceso* pendular de aproximación al ideal, que debe tener en cuenta las tensiones polares entre Distopía (dentro de lo actual) y Utopía (dentro de lo potencial).

En "Filosofía y originalidad" (1936), el ensayista dominicano señala cómo "lo interesante para estudiar no es la semejanza: es la divergencia",[119] y pasa a mencionar a Andrés Bello, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Alejandro Korn. Según la mirada de Henríquez Ureña, se trata justamente de hombres americanos universales que han sabido modificar hondamente lo local, pero siempre apuntando hacia su revaloración dentro de una cultura más extensa. Aquí radica uno de esos grandes cruces de los Maestros de América con los Maestros Románticos: al igual que sucede con Novalis en *El borrador general*, el *estudio combinado de la divergencia y la asíntota* motiva fuertemente a los mejores pensadores latinoamericanos. Las mediaciones tienden siempre a ser parciales, abiertas a contemplar fragmentos y residuos, pero atentas a buscar orientaciones y perspectivas universales detrás de lo singular. Ésa *no dimisión* de la inteligencia y la creatividad latinoamericanas –forma de *resistencia* que, siguiendo a Rosa María Rodríguez Magda, llamaremos *transmoderna*–[120] no sólo constituye la

[119] *Ibid.*, p. 83.
[120] Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.

base de la extraordinaria eclosión del periodo 1930-1970, sino que puede ayudar a combatir la trivialización posmoderna que nos aqueja hoy en día. La Utopía de América resurgiría de manera impactante si, volviendo a los Maestros, fuésemos capaces no sólo de asumir la diferencia, sino también el camino complejo de reintegración de lo diverso al que, alegremente, ha renunciado el posmodernismo. En diversos apartes posteriores de este ensayo, indicaremos, en efecto, cómo puede guiarnos la Distopía/Utopía americana dentro de los debates contemporáneos.

José Lezama Lima retoma las problemáticas de la compleja dialéctica diferencial/integral en sus conferencias de *La expresión americana* (1957). Su famosa frase inicial –"Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento"–[121] abre una reflexión original donde renueva completamente el "contrapunteo" de su compatriota Fernando Ortiz: ensayo como contrapeso de historia y poesía, método del contrapunto en el acercamiento a lo americano, contrastes de la visualidad y la razón. En la tercera conferencia, "El romanticismo y el hecho americano", Lezama Lima subraya cómo

> esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte, logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición latinoamericana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado.[122]

Las "ausencias posibles" han configurado los capítulos iniciales de este trabajo. Desde el olvido, desde los elusivos mitos con que abre Lezama Lima sus conferencias, América va fraguando sus logros. El hecho de que, consistentemente, la Utopía surja del "calabozo" y de la "muerte" es un rasgo distintivo de lo americano. América, *simultánea* negación y ambición según Marta Traba, *simultánea* red de entradas y salidas en la modernidad según Néstor García Canclini, lucha sin cesar entre Distopía y Utopía. Incomprensible sin la asimilación contradictoria de polaridades opuestas, América se eleva en una

[121] José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 49.

[122] *Ibid.*, p. 130.

"tradición de las ausencias", en las penumbras de Faros; en esa oscura, deslizante, abarcadora "tradición de la pobreza" disecada por Juan Gustavo Cobo Borda.

En la quinta conferencia, "Sumas críticas del americano", Lezama Lima indica que "cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia".[123] El ombú, la ceiba ("madre de los árboles" para los negros cubanos, como recoge Alejo Carpentier), "árboles historiados, respetables hojas", requiebran el horizonte. Ampliando la visión a Herman Melville y Walt Whitman, lo americano, "para pleno furor de Hegel", alcanza dimensiones épicas. Las arborescencias magníficas de la naturaleza americana trascienden la mera divergencia de lo ramificado y encuentran la unidad en troncos rotundos, en presencias y mitos fundacionales desde donde se genera lo diverso. "Un saber crítico, que era al mismo tiempo [...] muy creador",[124] recoge (sin mencionarla) la razonabilidad de Vaz Ferreira y se sitúa en una plena integración de pensamiento y poesía, síntesis refinadísima en el propio Lezama Lima, donde se aúnan una descomunal erudición y una desatada imaginación. Para Lezama Lima, "en América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura".[125] El poeta-narrador-ensayista-crítico[126] cubano enlaza, entonces, el espectro de los mundos posibles con el paisaje y la cultura. Visionario, descubre en los *pasajes del paisaje* uno de nuestros más firmes accesos a la Utopía. En realidad, "la constitución de la imagen en paisaje" es la que da lugar al "triunfo del hombre en el tiempo histórico",[127] triunfo que se sitúa al poder superar la permanente fricción entre una naturaleza exuberante que se multiplica y formas sociales que naufragan.

La construcción de utopía, según Lezama Lima, requiere un regreso pendular a formas del pasado que se contrasten con la modernidad y que, en afilado choque, expandan la capacidad imaginativa del hombre: "un nuevo espacio que instaure un Renacimiento sólo lo americano lo pudo ofrecer en su pasado y lo brinda de nuevo a los

[123] *Ibid.*, p. 169.

[124] *Ibid.*, p. 160.

[125] *Ibid.*, p. 167.

[126] José Lezama Lima es todo mixión y síntesis, encarnación brillante del "hombre universal" preconizado por Pedro Henríquez Ureña.

[127] *Ibid.*, pp. 167-168.

contemporáneos".[128] Después de sumergirse en todas las vanguardias europeas, no es otro el camino que emprende Joaquín Torres García en su regreso al Uruguay y en la formulación de su *universalismo constructivo* (en conferencias dictadas entre 1934 y 1942).[129] Torres García inventa una suerte de gramática universal de lo americano, donde símbolos precolombinos se mixturan con enseñas comerciales modernas bajo la *égida* de lineamientos abstractos, texturas multiformes y transparencias de color. La *integración* es fundamental en esa empresa, como lo recalca muchas veces el maestro uruguayo:

> De toda América hoy surge un gran deseo de unificación.[...] Una verdadera cultura debe reemplazar a esto que aquí se suele llamar cultura. No, pues, una amalgama de conocimientos y principios dispares, sin cohesión, a la buena de Dios; sino algo maduro, *con unidad*: una *estructura.* Algo *integral,* con una idea matriz por base, en conjunto armónico [...] La idea de *estructura,* de *construcción,* ha sido lanzada, y, sobre ella, ya se han realizado trabajos plásticos. El *principio geométrico* ha hecho su aparición, y esto ya es una reintegración a la cultura arcaica. Lo mismo la *idea de cosmos,* de universalidad. Y como antes de este tiempo, aquí, no existían tales ideas, podemos decir que ahora comienza esa *vuelta a la tradición del Continente.*[130]

La *tradición* de las ausencias posibles, como veíamos con Lezama Lima, entronca aquí con la *tradición* integral, universal, armónica, geométrica que percibe Torres García. Realmente, en esa tradición de construcción de lo alto desde lo bajo, en la lucha entre esas categorías que el posmodernismo quisiera abolir, se sitúa mucho de lo mejor de América. Torres García trata de elaborar una gramática plástica que supere los límites locales del pensamiento. El subtítulo de *Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura de América,* explicita la directriz integral de su programa, donde los signos y jeroglíficos, al compartimentar y estructurar la obra, pretenden producir un lenguaje visible para todos. La creación de zonas y de contextos de interpretación, dentro de la gramática general[131] de

[128] *Ibid.*, p. 180.

[129] Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo,* Buenos Aires, Poseidón, 1944.

[130] *Ibid.*, pp. 991, 993 (conferencia "El nuevo arte de América", 1942; las cursivas son del autor).

[131] Según Marta Traba, "Torres-García se consideraba un pintor realista, a salvo,

los arquetipos de Torres García, *abre* la dialéctica entre lo local y lo universal. Un estructura en forma de *back-and-forth* entre lo actual, acotado, y lo potencial, imponderable, se produce *materialmente* en sus construcciones y en sus escalas compartimentadas de signos.

En *Construcción universal* (1932),[132] Torres García encajona signos "libres" (balanza, sol, croquis de hombre y mujer, reloj, ancla, casa, etc.) que deben poder fijarse en las bases de cualquier cultura. En *Grafismo* (1936)[133] aparecen, además de múltiples arquesignos, palabras que toda América debe poder interpretar ("alma", "mito", "nadie"). Los signos encajonados deben poder, luego, recomponerse en la mente de los diversos espectadores para ofrecerles indicaciones acerca de su identidad –o de su falta de identidad– cultural. La mezcla de Regla y Libertad, vaivén pascaliano entre geometría y sensibilidad, rige toda la obra de Torres García. En *Formas abstractas* (1938),[134] dos espacios de la tabla pintada al temple se atraen y se repelen en un vaivén plástico entre acople natural y "forzamiento". Las fronteras de las "formas", fronteras claramente delineadas y delimitadas en blanco, neutras para ayudar a posibles traslapes, son curvas suaves en la mayor parte del contorno, excepto en el centro de la composición, donde las fronteras se endentan y encajan como en una cremallera. El contraste de los "picos" forzados de la cremallera con la suavidad natural de las demás fronteras evoca un *general* "frotamiento" de lo diverso, liberador de energía, en contraste con la armonía de lo uno, consumidor de la energía liberada. En *Formas entrelazadas sobre fondo rojo* (1938),[135] las líneas fronterizas se conectan en un juego dinámico que permite la

gracias a su pasión por 'la geometría, el ordenamiento, el sintetismo, la construcción y el ritmo', de la banalidad del naturalismo. Las posteriores declaraciones de discípulos como Gonzalo Fonseca y Julio U. Alpuy siempre coinciden en describir su enseñanza como un sistema, pero apoyado en la vida y la realidad, lo cual la tiñe de un fuerte tono utópico. Para el crítico uruguayo Juan Flo, esa utopía fue buscar un arte casi anónimo 'que partiendo de cero entronque con las civilizaciones del rito cósmico, de las que son un ejemplo las precolombinas'. Señalando los *ideogramas* visibles en las pinturas de Torres-García el crítico Ángel Kalenberg lo considera un pionero de las gramáticas plásticas estructurales, un verdadero inventor de nociones 'cualitativas lingüísticas'". Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, BID, 1994, p. 77.

132 Joaquín Torres García, *op. cit.* (nota 129), p. 4.

133 *Ibid.*, p. 337.

134 Mari Carmen Ramírez (ed.), *El Taller Torres-García. The School of the South and its legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992, p. 95.

135 *Ibid.*, p. 96.

emergencia de formas de vida: el perfil de una vaca, el contorno de un rostro, el vaivén osmótico de lo celular y de lo cósmico. La vida emergiendo de la abstracción, la libertad surgiendo de la regla, el movimiento elevándose de la estática son algunos de los *desplazamientos* que logra construir plásticamente Torres García para explicitar acordes estéticos –armonizar ritmos– entre los movimientos del universo y los de la obra de arte.

Vaz Ferreira y Torres García apuntan hacia toda una *transformación* de la sociedad que consigue concretarse localmente sobre círculos no desdeñables de discípulos. Una forma de Utopía encarna, así, gracias a esos grandes pedagogos del Uruguay de la primera mitad del siglo xx, que promueven una compleja combinación de libertad y regla y que entreveran, pendularmente, un regreso libre a lo primigenio con una comprensión abstracta de las tradiciones americanas. La lectura estructural incorpora, en primera instancia –como piso evanescente del edificio, como "desliz del suelo"–, la conciencia de una "tradición de ausencias", es decir, la paradójica visión de una *tradición falta de tradiciones.* La *autorreferencia negativa*, muy lejos de ser un artificio del lenguaje, constituye, en el fondo, una de las especificidades mayores de América, *abismo y penumbra* desde donde se origina justamente la Utopía. Un entronque de lecturas de Proteo –desde el mito y la historia, desde la estructura interna del devenir y desde su discurrir temporal– gobierna el espacio-tiempo americano. Calabozo, ausencia y muerte para Lezama Lima, quisiéramos aquí evocar con la imagen de un *cementerio áureo* ese estrato de movibles ausencias desde donde crece el continente.

"El sol alzado ya no se recostaba en un verde colchón."

Las losas de granito reflejaban la luz grisosa que se filtraba entre las nubes. Muchas hojas secas revoloteaban sobre las tumbas. Un rastrillo había quedado abandonado. Motas de moho invadían algunos fragmentos de cruces. En un rincón, un viejo cedro parecía querer inclinarse sobre los yacientes, como buscando captar fragmentos de tradiciones que se le escapaban.

No lejos de esa esquina, una mujer, ya cuarteada por los años pero aún con la fuerza segura de su estirpe, revolvía enérgicamente la tierra. El azadón, en sus manos, parecía querer disponer del Tiempo. La tierra se aflojaba y los secretos del pasado inundaban la imaginación fantasiosa de la mujer. Des-

cansó un momento y llamó a un perro, oscuro, sucio, derrotado, que vino a sentarse al lado de ella. Comenzó a lanzarle una larga retahíla, con la precisión repetitiva de los seres solitarios, acerca de aquella ocasión en que su vida había cambiado.

La sepulturera creía, en efecto, en los designios del azar. Hacía una veintena de años su hijo había muerto en un terrible accidente. Al enterrarlo, la madre se había desmayado en la tumba misma de su hijo, y había creído vislumbrar una intensa luz que la había cegado. Desde entonces veía refulgir muchas orlas doradas en las tumbas. Donde sus amigos diagnosticaban locura, ella encontraba redención. Había cambiado de trabajo, buscando refugio en el cementerio.

El párroco le solicitaba que limpiara la maleza todos los meses. En general, para no complicar su posición, la mujer le hacía caso, pero había reservado un rincón apartado, al que rara vez accedía algún feligrés, para dejar que la maleza creciera libremente sobre un par de tumbas. La mujer imaginaba la vida en muerte y la muerte en vida de su hijo, y se alegraba con el ramaje, casi selvático, que se engarzaba alrededor de las cruces. Hacía algunos años, un higo duro y pequeño había nacido en la enramada, y la mujer había sollozado largo rato, quieta, quebrada, destruida, aunque milagrosamente esperanzada por aquel fruto seco.

Los días eran largos, a menudo insoportables, pero la mujer no dejaba de recordar el Oro que la había envuelto. Al bajar las escaleras de alguna cripta, adentrándose en la oscuridad, embebiéndose de la fría humedad de la muerte, intuía, sin embargo, la presencia invisible de algún rayo luminoso. Sabía de alguna manera que el no ver la luz no significaba que ésta no estuviese ahí. Fregaba con energía los decrépitos escalones, como queriendo que una evasiva linterna mágica despertara.

Tres perros murieron a su lado en esos años. La mirada de la mujer pasó a ser considerada por todos como la de una "loca". A pesar de su infatigable terquedad, la sepulturera sintió cómo el frío la envolvía cada vez con más fuerza, y la mujer se extinguió lentamente. El único amigo que la acompañó en su funeral ayudó al párroco a cavar. Caminando luego por el cementerio, se asombraron al descubrir una magnífica enramada, en un rincón perdido, donde crecían higos extraordinarios. Una curiosa luz, reverberando a través de los árboles, se inclinaba oblicuamente sobre el lugar.

La amortajada (1938) de María Luisa Bombal y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo construyen, con asombrosa inventividad, la vida desde la muerte. En el relato de Bombal, una mujer contempla su pasado desde su ataúd, y va tejiendo una red de recuerdos ligados a los personajes que se acercan a contemplarla, recostada sin vida. La alternancia de amores, odios, miedos, sensaciones de belleza y de dolor, enigmas de la existencia, se observa con una mirada casi clínica desde el "más allá". La aniquilación del ser permite la eclosión de una comunión más amplia: "nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo. [...] Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos".[136] Una amplia existencia, en resonancia con la tierra y el universo, sólo se consigue a través del vacío completo, la "muerte de los muertos", infinita, global, trascendente. Suerte de símbolo del proceso universalizador de América Latina, el continente mismo sólo puede alcanzar una resonancia auténtica empezando por admitir su violenta tradición de "muerte de los muertos" (barbarie colonizadora, barbarie institucional, barbarie política, barbarie ética). Cuando Pedro Páramo asume su propia muerte, desmoronándose "como si fuera un montón de piedras", lo rodea entonces "una tierra en ruinas" –"vacía"– y sus ojos saltan "de un recuerdo a otro, desdibujando el presente".[137] En ese momento, el Sol se va "*volteando* sobre las cosas"[138] y les devuelve su forma: se pasa del reverso al anverso, de la penumbra a la luz, de la muerte a la vida (de la muerte, iterándose el proceso). Las *inversiones* son cruciales para la comprensión del mundo latinoamericano, y sin un cuidadoso análisis de cómo lo negativo se abre a modulaciones de lo positivo (mundos posibles), de cómo la Utopía surge del Vacío, de cómo las redes desdibujadas del presente emergen de las ausencias de la memoria, América Latina no dejará de "encerrarse con sus fantasmas"[139] –al igual que sucede en los temores finales de *Pedro Páramo*.

[136] María Luisa Bombal, *La amortajada,* México, UNAM, 2005, pp. 76-77.

[137] Juan Rulfo, *Toda la obra* (nota 12), pp. 303-304. La edición crítica de *Pedro Páramo* observa que "recuerdo" aparece también en algunas ediciones como "mirada": la memoria y la visión se encuentran estrechamente ligadas.

[138] *Ibid.*, p. 303 (las cursivas son nuestras).

[139] *Ibid.*.

La construcción utópica de América Latina *como selva que crece sobre un cementerio áureo* es uno de los proyectos "identitarios" más firmes y originales del lugar americano. Combinando la selvática riqueza cultural de un continente indomable y su lamentable capacidad de aniquilación de la vida, ensayistas, narradores y artistas se adentran en las contradicciones tremendas de una tradición tan proclive a la *via negativa* como a la invención de áureas *possibilia.* La "identidad" surge de su destrucción misma, muy lejos de falsas recuperaciones del folclor o de acotadas descripciones de lo pretendidamente "propio". Los signos libres de Torres García, las medias tintas de Guillermo Wiedemann, las pinceladas abstractas de Fernando de Szyszlo, las transparencias de color de Rufino Tamayo, los rápidos trazos de Alejandro Obregón reinventan lo prehispánico, la negritud, lo incaico, lo indígena, lo caribe con nuevas "miradas" (es decir, nuevos "recuerdos", siguiendo a Rulfo) que se abren sobre la inmensa potencialidad de la obra de arte. La construcción de lo latinoamericano sólo responde, entonces, al "ardor" y a la "exigencia" que proclaman Henríquez Ureña y Lezama Lima, a la multiplicación del potencial semántico del continente. Una de las maravillosas especificidades de esa multiplicación (la parte *no trivial* de lo "real maravilloso") ha consistido en una incesante tradición de *exponenciación por supresión,* como hemos venido observando.

En la lección 33 (1935) del *Universalismo constructivo,* Torres García explica cómo buscó infructuosamente "una medida para servirse el artista y hallar la ley de armonía, y que fuese al mismo tiempo la medida del Universo".[140] Luego, intuye que esa medida puede ser sencillamente una piedra, un objeto visualmente repetido que une a todos los caminantes de una ciudad, un simple rectángulo con el cual pasa a armar sus composiciones abstractas. La supresión de lo anecdótico y la constatación de la unidad a través de lo depurado y lo elemental resultan ser, entonces, otras asíntotas hacia la Utopía. Torres García sintetiza el canon a través de la tríada "*geometría, proporción, creación*".[141] Así, una vez más, la Utopía americana combina la razón y la creación, la razón y la sensibilidad, sugiriendo una clara mediación ("proporción") entre ellas. Es ésta una de las utopías

[140] Joaquín Torres García, *op. cit.* (nota 129), p. 239.
[141] *Ibid.*, p. 240 (las cursivas son del autor).

centrales del romanticismo (recuérdese al Novalis mediador entre poesía y ciencia), que se convierte también en línea directriz del pensamiento americano, al menos desde la *Filosofía del entendimiento* (póstuma, 1881) de Bello.

En los "Pasajes" de París, Walter Benjamin enumera las "casas de sueño de la comunidad: *passages*, jardines de invierno, panoramas, fábricas, museos de cera, casinos, estaciones".[142] Los entornos de sueño de la comunidad latinoamericana son otros: paisajes, cóndores, selvas emergiendo de calabozos, de cementerios. El contraste no puede ser mayor entre la materialidad –concreta, distractora, pasajera– de la ciudad de París y la fantasmagoría proteica, contraída, anhelando permanencia, de un Szyszlo, un Jorge Luis Borges, un Ezequiel Martínez Estrada. Luego de un brillante análisis estructural, Benjamin muestra cómo "los *passages* son casas o corredores sin ningún lado externo –como el sueño"–.[143] Si extendemos la imagen, observamos cómo los pa(i)sajes latinoamericanos, en su doble condición de panorama (paisaje) y mediación (pasaje), están doblemente abiertos al sueño, a la Utopía; no contemplan barreras delimitadoras entre interior y exterior, y *viven* gracias al incesante *tránsito transmoderno* entre los opuestos. En la *Radiografía de la pampa* (1933), Martínez Estrada rompe los *bordes* de la reflexión alternando formas gramaticales (tercera persona del singular, primera persona del plural), oscilando entre fulguraciones poéticas y disquisiciones sociológicas, luchando por encontrar la permanencia detrás de la variación, delatando cómo el azar gobierna una aparente prosperidad.[144] Situada en el borde de Occidente, América Latina deconstruye, a su vez, sus bordes, deshace toda interioridad, y sólo evoluciona en tránsito, en vaivén, siguiendo "la técnica del reptil que se escurre y fascina".[145] La

[142] Walter Benjamin, *op. cit.* (nota 56), p. 454 (fragmento L, I, 3).

[143] *Ibid.*, p. 455 (fragmento L, Ia, 1).

[144] "Lo que está organizado ya, lo que tiene función regular, encuentra, sin advertir concretamente por qué, resistencias incomprensibles, atracciones malévolas, cierta brisa de frente que lo entorpece y lo hace recalcitrante: hasta que fracasa o se desvía y acepta con denuedo las tácticas del desorden y el azar". Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (ed. crít., coord. Leo Pollmann), Buenos Aires, ALLCA XX-Universidad de Costa Rica, 1996, "Archivos", núm. 19, p. 191. La presencia *ubicua* de acciones-reacciones gobernadas por el azar es otra de las especificidades inescapables de lo latinoamericano.

[145] *Loc. cit.*

Utopía, onírico ámbito luminoso sólo comprensible realmente desde la penumbra y la Distopía, no puede dejar de conectarse, entonces, con el continente.

Al final de su notable ensayo, Martínez Estrada se adentra en las "seudoestructuras" que se esconden en la soledad de la pampa, y evoca –en una cáustica deconstrucción muy *avant la lettre*– uno de los temas básicos de la América moderna:

> Como no hay muertos debajo de nuestros pies; como más vale no mirar hacia atrás en la historia ni en la genealogía, lo más cuerdo es mirar hacia adelante, hacia el futuro. Hay que hablar del mañana y conjugar la realidad en un futuro imperfecto de indicativo. Nuestro futuro está compuesto por la fuga desde el pasado; es el temor a volver el rostro y a convertirse en sal. Por lo tanto, no es un futuro que surge necesariamente de este hoy, sino construido de modo irracional sobre la nada, con materiales transferidos de demolición, a los que se les cambia de signo como de ubicación a los trozos de mampostería. Todo el porvenir es un resultado de no tener pasado.[146]

La fuga, el olvido, el cambalache, el azar irracional gobiernan demasiados entornos latinoamericanos. Como alternativa, la invención de Utopías, con toda una serie de imágenes asociadas a mejores futuros, permite la supervivencia. Pero es en el *tránsito complejo* entre demolición y construcción, en las permanentes *entradas y salidas* de la modernidad, en el *relé iterativo* de resoluciones parciales entre figura (hombre) y lugar (naturaleza), en el *vaivén* incesante entre residuo y paisaje, donde emerge la rica especificidad del acontecer latinoamericano.

En uno de los últimos apartados de la *Radiografía de la pampa*, titulado "La ciencia del improvisador", el crítico argentino arremete contra nuestras prisas, apuros, superficialidades, ligerezas, y enlaza el comportamiento con el entorno: "la vastedad de nuestro paisaje permite el cálculo por aproximación y el error sin consecuencias inmediatas".[147] En efecto, cuando "el cálculo por aproximación" se adentra en la política y en la construcción de una sociedad, la falta de compromiso con la acción, la permisividad vaga y el pensamiento

[146] *Ibid.*, p. 226.
[147] *Ibid.*, p. 251.

laxo llevan a un invasivo cambalache institucional, recubierto por mamposterías improvisadas.[148] El desequilibrio entre una "teoría perfecta" de la democracia y su improbable aplicación a los "meandros del mapa del país"[149] hacen que siempre se viva una suerte de ilusión, un sueño desvirtuado, no situado ni en el tiempo ni en el espacio. El flotamiento gobierna "lugares intransitables y lugares a trasmano" a la luz de ciertas evasivas y evanescentes "tintas crepusculares de la cultura".[150]

La aparición de lo *universal* –la mayor de las Utopías del mundo moderno– en medio de contrastantes fragmentos locales de luminosa originalidad y de lóbrega negrura alcanza su mayor expresión en la obra de Borges. Ya sea en las primeras recopilaciones de poemas –*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929)–, ya sea en sus primeros libros de ensayos –*Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932)–, los lineamientos míticos e históricos universales emergen sistemáticamente desde acotadas percepciones locales: el universo desde el barrio, la decadencia desde las "Muertes de Buenos Aires", los cauces generales de la cultura desde los recuerdos familiares, los resúmenes cosmográficos desde las inscripciones regionales, las paradójicas versiones de la realidad desde el sinuoso yo. En "Barrio reconquistado",[151] después de un temporal "unánime", surgen en los cristales, "como por una recuperada heredad", "generosidades de sol", y se refleja en las hojas la "inmortalidad del estío": la luz de un todo conceptual más amplio, que trasciende el cristal y la hoja, consigue reflejarse en ciertos residuos materiales. En "Curso de los recuerdos",[152] partiendo del "recuerdo mío del jardín de casa", Borges indica cómo "tus contadas varas de fondo / se nos volvieron geografía; un alto era 'la montaña de la tierra' / y una temeridad su declive": el jardín resulta reflejo del Jardín, la montaña evoca la Montaña, y, en general, todo fragmento local es *símbolo complejo* de un entorno universal mucho más vasto. En "El

[148] Con esto puede imaginarse la desastrosa influencia que el mal llamado "pensamiento débil" puede llegar a producir en América Latina. Desafortunadamente, algunas de las peores aberraciones del "pos"modernismo han encarnado ya con facilidad en nuestras tierras.

[149] *Loc. cit.*

[150] *Ibid.*, p. 252.

[151] Jorge Luis Borges, *op. cit.* (nota 33), p. 26.

[152] *Ibid.*, pp. 84-85.

escritor argentino y la tradición",[153] Borges descarta como "seudoproblema" la búsqueda de una supuesta argentinidad y responde "fácilmente" a la pregunta de cuál sería la tradición argentina: "creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental".[154] Inscribiéndose, así, en la *gran* tradición latinoamericana de Henríquez Ureña, de Alfonso Reyes, de Ortiz, de tantos pensadores y creadores que hemos venido evocando en estas páginas –*viva tradición de la imaginación/razón pendular* que rompe los bordes, que se sitúa en diálogo con todas las formas de cultura, que busca siempre lo universal en lo local, que trasciende acotadas fronteras–, el Maestro argentino inventa encuentros con los más diversos tiempos y lugares de Occidente.

La Utopía se multiplica en las páginas de Borges. Sus dos grandes Historias, *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936), dan cuenta de una verdadera explosión en la comprensión de los mundos posibles. Los recursos de la escritura paradójica, los usos ubicuos de dobles y dobleces, las atenuaciones desde el revés de la mirada, los zigzagueantes modos subjuntivos, las jerarquías (auto) críticas, las invenciones nominales, la iteración de las interpretaciones, la traducibilidad siempre moviente son estrategias deliberadas que *abren* los horizontes del hombre. Dentro de esa apertura, es interesante observar cómo –siguiendo esa suerte de *contrapunteo armónico entre opuestos* que hemos venido resaltando– la *Historia universal de la infamia* convoca la amplitud de lo universal desde lo más aparentemente negativo, desde el "atroz" recuento de los supuestos asesinos mayores de la historia. *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) subyace desde el comienzo en esa viabilidad de lo "otro", en esa tradición latinoamericana que comprende como pocas la *via negativa.* Las bifurcaciones son incesantes en el continente, y el manejo de esos árboles complejos del sentido, de esas selvas profundas de la existencia y de la inexistencia caracteriza a los mejores pensadores y creadores de América Latina.

En el *cementerio áureo* crecen las palmas y los ombús de formas inesperadas. En el prólogo (1935) a la traducción al español de *Le cimetière marin* realizada por Néstor Ibarra, Borges borra los linderos de vida, muerte y resurrección: "*la pérdida en rumor de la ribera* es in-

[153] *Ibid.*, pp. 267-274.
[154] *Ibid.*, p. 272.

accesible y su imitación por Valéry, *le changement des rives en rumeur*, sólo lo representa imperfectamente. Sostener lo contrario con una convicción excesiva sería abjurar de la ideología de Valéry en favor del hombre temporal que la propuso".[155] El mundo se encuentra gobernado, entonces, por formas paradójicas de tránsito: inversión de original y traducción, intercambio de individuo particular y concepto general, ósmosis entre contingencia e inaccesibilidad. Proteo sigue reinando. La luminosidad brota de la oscuridad, para regresar rápidamente a la penumbra. El cementerio marino y el cementerio áureo, vacíos de vida, se convierten en fértiles subsuelos desde donde crece la Utopía. La lucha latinoamericana contra el vacío, la batalla contra la pérdida de Memoria, entra en contrapunt(e)o con la exaltación de la plenitud natural del continente, con selvas y cóndores aún no depredados. En medio de esas tirantes contradicciones, el hombre americano dibuja su rostro y tintura su tez *al revés*,[156] pues debe partir *primero* de imaginarios culturales e intentar *luego* revertir con ellos la terrible realidad que lo envuelve.

Los altibajos paradójicos de América Latina se reflejan en el comportamiento más bien errático de las diversas zonas del continente con respecto a sus prospecciones utópicas: ideales más desarrollados en las "zonas abiertas" (Brasil, Uruguay, Argentina, Chile) que, sin embargo, concluyen en las dictaduras del Cono Sur, e ideales más frágiles en las "zonas cerradas" de fuerte herencia indígena (Perú, Ecuador, Colombia, México) o del Caribe (Venezuela, América Central) donde, en el periodo en cuestión, se mantienen no obstante apariencias de democracia. El caso peculiar de Cuba combina todas las contradicciones típicas del lugar americano: una Utopía reguladora que, sin duda, ha mejorado las condiciones de educación y de salud de las clases más desamparadas, pero que se entreteje con una

155 Cita del prólogo de Jorge Luis Borges. José Bianco, "Des souvenirs" (1963), en *Jorge Luis Borges, Cahiers de l'Herne*, París, Éditions de l'Herne, 1981, p. 37. Borges escribió el texto en francés (es nuestra la traducción).

156 Marta Traba, *Hombre americano a todo color* (publicación póstuma), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995: "paradójicamente, el arte de América Latina ha seguido un camino al revés. En cambio de ir acumulando datos sacados de una sociedad, un hombre y una visión particulares, para producir a partir de ellos formas artísticas codificadas según valores y lenguajes comunes, se ha partido de formas de visión, de datos imaginarios supuestos o intuidos por el artista, para dar forma a una existencia americana" (p. 18). Una recurrente inversión proteica gobierna esta visión.

Distopía ética que, también sin duda, ha hundido las ilusiones de diferencia y de crecimiento dispar de los individuos. Parece propio del continente el hecho de no llegar a vislumbrar, *de manera más o menos continua*, una estabilidad social o institucional con la que puedan contar las generaciones futuras. En el drama pendular de la desesperanza y la esperanza –la *vida muerta* y la *muerte viva*– se agitan, entonces, los pensadores y creadores de América Latina, representando, por un lado, cortantes sucesiones de incoherentes residuos, e intentando inventar, por otro lado, difíciles pasajes entre lo imposible y lo posible.

La Utopía, con bases y secuelas en el vacío, pero a la vez con fascinantes mediaciones que amplían la razón y la imaginación, produce, de esta manera, una serie de hondas oscilaciones con las que ha debido vivir nuestra historia. Si los resultados de esos vaivenes son desastrosos desde el punto de vista político, gubernamental e institucional, esa capacidad de maleabilidad y de perpetua transformación subyace, en cambio, detrás de la asombrosa creatividad latinoamericana. Las tremendas contradicciones de ese estado de cosas van fraguando la identidad de América Latina *por omisión*, una evanescente identidad global conseguida a través de residuos de identidades locales destruidas. Desde el descalabro, pensadores y creadores reinventan nuestro imaginario y potencian otros mundos posibles, zurcidos frágilmente a través de los intersticios de telas rasgadas que intentan recubrir lo real. En una permanente lucha entre un pasado insistentemente olvidado, un presente inexistente y un futuro tan abierto como incierto se debate América Latina.

4. *LAS PENUMBRAS PLÁSTICAS*
UTOPÍA (II). MEDIACIONES Y PASAJES

La plasticidad es una de las propiedades cruciales del lugar latinoamericano. Con tradiciones olvidadas y, a menudo, rediseñadas por cada generación, la rigidez sólo es buscada por endebles aristocracias que desearían poder asentarse en el tiempo. Todo en América Latina es, por el contrario, cambio y movimiento, *mediación y pasaje*. Inmenso espacio plástico donde se superponen la exploración, la conquista, la depredación, la mixturación, la transferencia; el entorno geográfico se conjuga con un entorno histórico igualmente plástico, donde conviven en cada momento los tiempos y las vivencias más dispares. La rapidez, el desliz, la transformación de los entes son imprescindibles a la hora de mirar el continente como un todo. Vibrante y dinámico, el entramado latinoamericano puede imaginarse conformado por campos de fuerza electromagnéticos, cuyos residuos ferrosos, tensados por los polos, "dibujan" los linderos de la estructura.

Roberto Matta, arquitecto ya a los 21 años, introduce en su pintura el diseño estructural típico de su profesión. Matta organiza croquis gigantescos tanto de la mente humana como del espacio sideral, contrasta fuerzas sociales con fuerzas naturales y representa el átomo y la galaxia en pugna constante entre límites interiores y exteriores. En Matta, "lo no visto encarna"[157] en medio del "espacio tensionado, eléctrico y vertiginoso más original de este siglo".[158] Matta organiza una náutica general del ser, donde los signos en la tela se encuentran en tensión geográfica (entre desparrame y equilibrio) y en tensión plástica (expuestos con colores fríos y ácidos). Aunque los espacios de Matta no se hallan llenos de materia, la tirantez de la estructura es palpable, repleta de fuerzas en lo cosmológico, lo humano y lo atómico. De hecho, el pintor chileno consideraba sus obras como "exponenciales", cercanas a límites explosivos que se distinguían de

[157] Octavio Paz, "Vestíbulo" (1985), en Dominique Bozo (curador), *Matta* (Catálogo Exposición Retrospectiva), París, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 18.

[158] Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980* (nota 131), p. 70.

obras controladas con operaciones "lineales". Bombardeando el "yo" con paradojas,[159] Matta hace explotar lo humano –límite entre el cosmos y el átomo, borde interior y exterior– y explora un "huracán" de mediaciones y pasajes:

> Deseo mostrar la vida interior y sus conflictos con el mundo exterior, lo que separa el yo profundo del yo manifiesto, ese huracán de dudas que llevamos en la cabeza y esa evidencia material contra la que nos chocamos incesantemente.[160]

Sus "líneas concéntricas, espirales, planos transparentes, objetos flotantes, bulbos y germinaciones"[161] son algunos recursos para construir un hiperespacio volátil y dinámico donde confluyen –rasgo de Utopía– el espacio estelar, el mental y el subatómico, y donde fluye la vida en su más amplio espectro, desde la evolución galáctica hasta la generación espontánea de las partículas elementales, pasando por el "huracán de dudas" del cerebro, retratado en inmensos óleos que pueden parecer tomas macroscópicas de la actividad mental. Matta intenta "pintar el momento del cambio", tratando de dejar trazas visibles del movimiento y de la velocidad en el hiperespacio de la pintura:

> Pintar el momento del cambio, el cambio mismo: me he consagrado a ello sin interrupción y lo he visto desarrollarse ahora en ciencias, en matemáticas, en filosofía, la morfología de la forma, la relatividad: es todo el mismo problema.[162]

Cambios, flujos de la vida o "fluxiones" matemáticas, formas de paso al *límite* son las variaciones que Matta trata de captar en su obra. Para lograrlo, construye una estructura pictórica plenamente relacional –"un paisaje, una entidad líquida, una emulsión de color atravesada de fuerzas y relámpagos, un espacio tensionado y eléctrico, un modo de ver y sentir por golpes de sangre"–[163] que torna visible

[159] Roberto Matta, "Catálogo Exposición Galería Sidney Janis" (1950), en Dominique Bozo, *op. cit.* (nota 157), p. 282.

[160] Roberto Matta, "Entrevista con Alain Jouffroy" (1953), *ibid.*, p. 278.

[161] Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980* (nota 131), p. 70.

[162] Dominique Bozo, *op. cit.* (nota 157), p. 266.

[163] Marta Traba, "Roberto Matta" (1975), en *Marta Traba. Selección de textos*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 193.

la mediación y que refleja la "colosal estructura de la vida", así como las "estructuras extremas" del sentido y de todo lo intermedio:

> Deseo reemplazar la perspectiva por una suerte de prospectiva y simultáneamente reemplazar el espacio de las distancias por un espacio del sentido. Le doy un ejemplo: tomemos cuatro personas alrededor de una manzana, es lo que vemos en perspectiva; pero también tenemos las relaciones de esas cuatro personas con la manzana: es lo que vemos en prospectiva. Uno está enfermo, el otro tiene hambre, el tercero es un niño... ¡eso lo cambia todo! En vez de una estructura de hechos, tenemos una estructura de necesidad. Es eso lo que importa: la necesidad, el deseo. El deseo cambia al hombre, lo puede cambiar en un monstruo [...] Están allí las estructuras extremas del deseo: el hombre como ausencia y el hombre como monstruo. Los extremos –y todo lo que se encuentre entre ellos– deben ser vistos en prospectiva y deben expresarse en un espacio especial: el espacio del sentido. Una estructura de hechos es un "trompe-l'oeil". Lo que yo busco es más bien un "trompe l'être".[164]

Al tratar de develar la estructura de lo "no visto", más allá de la estructura de los hechos, Matta inventa, entonces, un peculiar diseño continuo, fronterizo, estructural, para hacer emerger lo inmediato, lo primero. Proteo, doblemente, emerge: en la transformación plástica y en la develación del arquetipo. El espacio estructurado donde convergen sentido y sentidos; donde sobre un continuo coliga cosmos, hombre y átomos; donde traza mapas geográficos de la naturaleza humana y de sus energías; donde –como João Guimarães Rosa– busca lo "desconocido" y sólo se contenta con mitos primordiales o con el "universo" entero, ese espacio visto en "prospectiva" es una de las encarnaciones más asombrosas de la Utopía realizadas en el siglo XX: verdadero despliegue de relacionalidad, universalidad, continuidad, convergencia.

Guimarães Rosa construye su *Gran Sertón: veredas* (1963) –obra inmensa que, según António Cândido, vive en la "esfera de la pura potencialidad"–[165] como lugar polisémico y plurivocal donde no se ofrecen soluciones sino sugerencias. El Sertón, reflejo del mundo, vive suspendido en la frontera de las grandes luchas del ser: sacralidad y

[164] Roberto Matta, "Entrevista con Ingemar Gustavson" (1959), en Dominique Bozo, *op. cit.* (nota 157), p. 287.

[165] António Cândido, "El hombre de los contrarios" (1957), en *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 304.

profanación, dolor y júbilo, odio y amor, muerte y vida. Los opuestos no se repelen: se atraen. En sus múltiples y posibles cruces yacen la complejidad y la riqueza de la novela. El estilo del autor es, a la vez, popular y erudito, arcaico y moderno, oscuro y claro; a la mediación vibrante de la vida, donde el sí y el no campan a un tiempo, Guimarães Rosa le asocia una forma misma, un estilo, que refleja naturalmente las escaramuzas proteicas de lo intermedio. Tanto el hombre como la tierra se contaminan de lo ajeno, en un perpetuo deshilvanar de contradicciones; todo vive en las fronteras y, al alejarse, degenera. Así, los protagonistas y los espacios geográficos del Sertón se agobian y se resecan al alejarse de Diadorín o del gran río. Diadorín, hombre-mujer a la vez, es el arquetipo de las contaminaciones y los cruces del Sertón; presentado como hijo masculino de uno de los grandes jefes de la región, Diadorín es atraído, en una relación siempre ambigua y confusa, por Riobaldo, el protagonista principal de la novela; sólo al final de ésta se devela que Diadorín es en realidad una mujer, que se disfraza para poder desplazarse con los demás hombres del Sertón.

El cambio y la dinámica de las fronteras impulsa todo el texto: "Mire vea: lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas; pero que siempre van cambiando. Afinan o desafinan. Verdad mayor".[166] Según Riobaldo, la percepción de lo intermedio es, en realidad, nuestra única percepción posible; el sí o el no, el yo o el otro, la salida o la llegada no son más que ilusiones discursivas, pues sólo tenemos acceso a las conjunciones fronterizas del "y":

> Vaya usted poniendo su percibir. Uno vive repetido lo repetido y, resbaladizo, en un minuto, ya está empujado en otra rama. Hubiese acertado yo con lo que después supe sabiendo, más allá de tantos asombros... Uno está siempre en lo oscuro, sólo que en lo último postrero es cuando iluminan la sala. Digo: lo real no está en la salida ni en la llegada: cuando se dispone para uno es en mitad de la travesía.
>
> [...]
>
> Sí y no. A usted le parece y no le parece. Todo es y no es.[167]

[166] João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 24.
[167] *Ibid.*, pp. 54, 16.

El mismo territorio geográfico del Sertón es una tierra de fronteras y se encuentra dividido en dos regiones diferentes, que confluyen en el gran río que arrastra las vidas de los sertoneros. En un lado del río se tiene un espacio real, que corresponde topográfica y geográficamente a veredas existentes del Brasil, un espacio que simbólicamente se extiende a valores de amistad y limpieza. En el otro lado se configura una topografía imaginaria donde reinan la venganza y el dolor. Los cruces constantes del río y el curso mismo del río –*pasajes* donde todo llega realmente a ser– jalonan el desarrollo de la novela.

El Sertón, "terreno de la eternidad",[168] es el lugar de pasajes donde el hombre cruza y trasciende la temporalidad. Al "liberar al hombre del peso de la temporalidad y devolverle la vida en su forma original",[169] Guimarães Rosa eleva su búsqueda hacia el infinito: "Escribiendo, descubro siempre un nuevo pedazo de infinito. Vivo en el infinito; el momento no cuenta [...] Nunca me contento con nada. Como ya le revelé, estoy buscando lo imposible, el infinito".[170] En las formas diluidas del infinito, en sus elusivas y siempre cambiantes fronteras, en la exploración consciente del reino de Utopía, es donde naturalmente cabe la obra de Guimarães Rosa, repleta de simultaneidades y paradojas aparentes.[171] Su obra es, en el fondo, un álgebra indeterminada del infinito, como el mismo Guimarães Rosa la caracterizaría, contraponiéndola con el "realismo mágico" de Alejo Carpentier: "no calificaría mi concepto mágico como 'realismo mágico'; más bien lo llamaría 'álgebra mágica' porque es más indeterminada y, por lo tanto, más exacta".[172] Como verdadero

[168] Entrevista de João Guimarães Rosa con Günter Lorenz (1965). E.F. Coutinho (ed.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 86.

[169] *Ibid.*, p. 84.

[170] *Ibid.*, pp. 72, 81. Guimarães Rosa diría de Goethe: "Creo que Goethe fue, en resumen, el único gran poeta de la literatura mundial que no escribía para el día, sino para el infinito". *Ibid.*, p. 85.

[171] En la citada entrevista, Guimarães Rosa menciona al menos 13 veces los términos "paradoja" y "contradicción" aplicándolos a su literatura y a su visión del mundo. Curiosamente, ataca duramente a la lógica ("la lógica es la prudencia convertida en ciencia; por eso no sirve para nada"; "para comprender la *brasilidade* es importante ante todo aprender a reconocer que la sabiduría es algo distinto de la lógica" [*ibid.*, pp. 93, 92]) en los mismos años (!) en que Newton da Costa, en el Brasil, y como parte de la *brasilidade*, construía sus *lógicas paraconsistentes* para no tener que eliminar artificialmente las paradojas del ámbito de la lógica.

[172] *Ibid.*, p. 90.

políglota,[173] Guimarães Rosa transgrede constantemente los límites del lenguaje. *Gran Sertón: veredas* es a la vez álgebra y laboratorio lingüístico, donde aparentemente recrea –aunque en realidad, como Juan Rulfo, crea– un hablar popular, reflejo finito y fundamento infinito del Sertón. Desde lo fronterizo, todo resulta ser, entonces, mediación y pasaje. Las elusivas siluetas de Proteo recorren infatigablemente la novela.

La riqueza de los vaivenes culturales que han ayudado a configurar el lugar de América, como *borde* del mundo occidental y como espacio privilegiado de *mediaciones* y *pasajes*, es muy visible en la obra de Mariano Picón Salas. El ensayista venezolano amplía la dialéctica Europa/Latinoamérica que venía fraguándose desde las gestas de independencia y hace entrar de lleno en el panorama la presencia de Estados Unidos, buscando acercarse a una plena y utópica América integral. La *triangulación* conseguida amplía las herramientas polares, deshace los dualismos, enriquece las contrastaciones. Al igual que el teodolito, en un proceso de triangulación topográfica, permite precisar mejor la geometría del entorno, la obra de Picón Salas permite entender y correlacionar mejor los diversos enlaces (y bloqueos) entre las culturas europea, latinoamericana y estadunidense. Los caminos graduales y la triadicidad son fundamentales en el empeño de construir un *americanismo integral*:

> Primero debemos unir en una voluntad nacional los miembros dispersos de un mismo grupo (tesis); oponernos a las fuerzas que la obstaculicen (antítesis); y podremos convivir con ellas cuando cada grupo actúe en pie de igualdad dentro de una común y más vasta proyección universal (síntesis). Latinoamericanismo, antiimperialismo, americanismo integral son las obligadas etapas de esta concepción dialéctica de nuestra historia.[174]

En *De la Conquista a la Independencia* (1944),[175] la visión de Picón Salas recorre cuatro siglos y medio de historia, cubre sin excepción

[173] Guimarães Rosa hablaba en portugués, español, francés, inglés, alemán e italiano, y decía poseer conocimientos suficientes para leer en latín, griego, sueco, danés, ruso, húngaro, persa, chino, japonés, hindú, árabe, malayo...

[174] Mariano Picón Salas, "Prólogo y digresiones sobre América" (1933), en *La conquista del amanecer*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, p. 380.

[175] En palabras de Pedro Henríquez Ureña, "uno de los primeros intentos de

todos los países de América Latina y –empezando a superar la dicotomía de Ariel y Calibán– trata de unir dialécticamente una imagen de América toda, incluyendo la América anglosajona en diálogo con Latinoamérica. El dialogismo defiende la especificidad latinoamericana pero la integra en una más plena síntesis americana, donde se ha operado realmente una simbiosis de razas y pueblos diversos, coexistiendo y entreverándose el indio y el inmigrante, el Norte y el Sur, el Atlántico ("que nos lleva a Europa") y el Pacífico ("abierto sobre un Asia todavía no bien asimilada por la razón de Occidente"). La concreción de una América Latina integral requiere, entonces, de una adecuada comprensión de sus colores locales, pero, sobre todo, de la posterior elevación de esos particulares a lo universal. Picón Salas intenta fundamentar esa empresa de vaivén entre lo local y lo global, entre lo particular y lo universal, claramente reconocida por una extensa tradición latinoamericana. *Fragmento de Utopía*, una América Latina consciente de sus valores tropicales, pero no tropicalista; consciente de lo regional, pero no regionalista; consciente de lo marginal, pero no marginada; consciente de la diferencia, pero no diferenciada, es la América Latina soñada, pensada y, en parte, construida por los grandes humanistas latinoamericanos, desde Andrés Bello hasta el presente.

"El sol había llegado al más alto punto de su trayecto."

Desde su horno, encerrado bajo tierra, el hombre poco sabía, sin embargo, de los movimientos del sol. En la penumbra, bajo una luz mortecina, refulgían varios objetos de vidrio. Las manos quemadas del hombre raspaban su maltrecho pantalón. Un borboteo se oía a lo lejos, como si una sopa se estuviese preparando en una gran marmita. Un humo opresivo se había instalado en el lugar.

El soplador de vidrio salió de la bodega donde guardaba los objetos que iba fabricando y se acercó al caldero donde crepitaba el líquido. El hombre se sentía feliz en ese ambiente extraño, de tiniebla y negrura, desde donde hacía emerger sus hermosas vasijas y botellas. Dos acólitos venían cada tercer día

síntesis de las nuevas maneras de considerar los tres siglos coloniales". Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 12.

a calentar el horno; le preparaban las combinaciones de sílice, sodio y arena caliza que usaría luego, y empezaban a fusionar la materia. Pero después el hombre despachaba a sus ayudantes y entraba en una suerte de rapto dionisíaco al comenzar su tarea. Alternando sus gomas de soplado con hábiles giros de tenazas, pinzas, tornos, el artesano iba moldeando las formas más hermosas y sorprendentes desde el vacío, desde la "nada" del líquido incandescente.

De pequeño había acompañado varias veces a su padre, un obrero metalúrgico, a luchar contra el acero fundido. Temía, no obstante, a ese chorro volcánico que sólo las máquinas dominaban. Una vez visitaron a un primo que trabajaba en una fábrica de vidrio, y la seducción fue inmediata. El niño vislumbró la posibilidad de controlar, él mismo, aquellos fluidos que parecían superarlo. Una verdadera pasión se desencadenó desde entonces, dejó pronto el colegio, insensible a los lloros de su madre, y se convirtió poco a poco en el más excelso de los sopladores de vidrio de su región.

Su obsesión, por otro lado, lo había ayudado a cauterizar el corazón. Había deseado y amado en secreto a muchas chicas en el colegio, sin que ellas llegaran nunca a saberlo. Se había despreciado a sí mismo, había odiado su fealdad, sus orígenes humildes, su timidez, pero, luego, la materia incandescente le hizo cicatrizar sus heridas. Cada vez más encerrado en sí mismo, el gran artesano rara vez salía de su taller. Una tarde, una impertinente compradora quiso entrar a la fuerza en su bodega, y el hombre se encontró frente a frente con una de sus antiguas compañeras. En la tiniebla, se oyó entonces un grito desgarrado –aterrado y aterrador– que hizo huir rápidamente a la invasora. Durante días lloró sin consuelo el excelso soplador de vidrio.

No mucho tiempo después del deplorable evento, el maestro solicitó a sus discípulos que le prepararan una cantidad de material cinco veces mayor que la usual, y que no volvieran en un par de semanas. El hombre se entregó con toda su energía e inventividad a crear aquello que nadie nunca había osado. Y el resultado fue realmente extraordinario. Cuando los acólitos regresaron al taller en el tiempo estipulado, encontraron a su maestro dentro de una enorme vasija de cristal azulado, recostado en uno de sus bordes, ya sin aire, asfixiado, luego de haber conseguido magníficamente cerrar el borde de la vasija, en un último soplo, desde ese interior de la materia que tantas alegrías le había dado.

"Uno está siempre en lo oscuro, sólo que en lo último postrero es cuando iluminan la sala. Digo: lo real no está en la salida ni la llegada:

cuando se dispone para uno es en mitad de la travesía": la frase de Guimarães Rosa resalta las penumbras naturales del conocimiento y cómo, a partir de esas penumbras, emergen vitales *mediaciones y pasajes.* La realidad, lejos de ser estática, ocurre en permanentes transformaciones y se revela a menudo en el *revés* de las configuraciones. Proteo sabe esconderse, difuminarse. La oscuridad es, entonces, moldeada por el hombre: al percibir *penumbras plásticas* en la "mitad de la travesía", se obtienen atisbos de saber, tanto racionales como imaginarios. En el ensayo *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*[176] (1950), Fernando Ortiz describe un triple mestizaje en Lam: *i*] su condición humana, como vástago de chinos, blancos y negros; *ii*] su técnica pictórica, urdimbre de trazos primitivos, expresionistas y abstractos; *iii*] el sentido profundo de su obra, abierto tanto a aquello que se encontraría *sobre* la realidad (suprarrealista) como *debajo* de ella (infrarrealista). Dentro de una combinatoria compleja de mitos, arcanos, signos protoplásmicos, residuos simbólicos, fragmentos apocalípticos, Lam rompe cualquier tipo de aproximación única y explora el misterio, lo oculto. Con su brillantez acostumbrada, Ortiz señala cómo la *multiplicidad* de la visión se refleja icónicamente dentro de las telas mismas del pintor cubano:

> Muchos ojos; ojos abiertos, jamás dormidos; ojos desorbitados por el asombro visionario; ojos colgantes, arrancados de sus cuencas, pero en alarde visorio; ojos luminosos, como de cocuyos, murciélagos, lechuzas y otros seres nictálopes, que miran mejor en las tinieblas; ojos triangulares como los de la Providencia; ojos en planos romboides como de *írimes* ñáñigos; ojos que ven y contemplan lo esotérico; ojos que "tienen vista" o que "saben mirar", como dicen los *ngangas* zahoríes; ojos recónditos, negros, cuentas de azabache, como son los que brillan en la cara del mismo Lam.[177]

Desde la tiniebla y la negrura surge el asombro visionario, el saber mirar. *Contrapunto* (1951)[178] muestra un romboide y un triángulo de luz sobre un fondo de penumbras, con diversas profundidades producidas por tonos de negro y de marrón. Ciertas flechas se convierten

[176] Fernando Ortiz, *Visiones sobre Lam*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2002.
[177] *Ibid.*, p. 21 (es nuestra la numeración, el texto no está paginado; las cursivas son del autor).
[178] AA. VV., *Wifredo Lam*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 99.

en arpones o guadañas, y algunos trazos de remembranza picassiana contrastan con una luna primitiva, similar a los símbolos que maneja Joaquín Torres García en la misma época. El contrapunteo literario defendido por Ortiz adquiere forma visual en el contrapunto de Lam. *Mujer sentada* (1951)[179] inventa una extraordinaria deconstrucción de la figura, atravesada por rastros totémicos, curvaturas animales y líneas de fuga que entroncan a la mujer con una suerte de desplazamiento general de todo lo vivo en el universo. *Composición* (1957)[180] resume la consecución de un lenguaje plástico ya plenamente depurado, donde las figuras romboides y los trazos semicirculares se superponen con los residuos de lo vivo –esqueletos, fragmentos de manos, cascos de animales, esbozos de ojos– en una verdadera *danza* entre lo abstracto y lo concreto, lo perenne y lo perecedero. El misterio de la (in)existencia resalta con fuerza en esas composiciones intencionadamente contradictorias.

José Luis Cuevas se adentra también con pasión en la lucha de los contrarios. En una polémica nota de presentación, "Visiones sin LSD", que acompaña su exposición *Crime by Cuevas* (1968),[181] el dibujante mexicano explica cómo el televisor, la prensa diaria, los semanarios, las tiras cómicas, la caricatura política –con su cohorte de personajes esquivos: el travesti, el político corrupto, el policía inescrupuloso, las mecanógrafas con halitosis– impulsan su imaginación sin requerir artificiales "sostenes para la imaginación o para la fantasía".[182] Para Cuevas, la realidad brutal latinoamericana es el mayor aliciente de la obra creativa. Desde la insensatez crecen los monstruos, o, de manera más precisa, como indica Carpentier, desde los linderos multiformes de la negación: "fuera, dentro, por encima y al margen".[183] La negrura y las profundas urdimbres grises de sus dibujos, grabados y litografías envuelven desproporcionadas figuras proclives a la oscuridad. De *Crime by Cuevas*, "La escuela del crimen" muestra a una mujer del hampa al lado de su supuesto maestro, quien aparece a su

[179] *Ibid.*, p. 102.

[180] *Ibid.*, p. 108.

[181] José Luis Cuevas, *Crime by Cuevas*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

[182] *Ibid.*, p. 5.

[183] Alejo Carpentier, "Cuevas y Kafka" (1960), en *Ensayos*, México, Siglo XXI, 1990, p. 94.

vez en un afiche de búsqueda dibujado dentro de la litografía –duplicación del mal y guiño cáustico al espectador–. "Borgia" combina el rostro sacro, blanco y límpido del Papa con otro rostro descompuesto y torturado a su lado, surcado de grises y cortes. Dos fotografías del catálogo muestran al artista en medio de una calle en ruinas y en medio de una planta industrial, apuntando a otras contradicciones del mundo moderno. Entonces, una vez asumido el desastre, sólo la fuerza de la Utopía, entendida en Cuevas como *gran* obra de arte, puede llegar a redimirnos.

Desde el olvido y el desengaño, Juan Carlos Onetti crea una variedad de medias tintas donde zigzagueantes historias evocan esquivos seres humanos y relatan sus caminos en la penumbra. *El astillero* (1961) enfrenta a Petrus (dueño) y Larsen (gerente) alrededor de un astillero en ruinas, con maquinarias, labores y transacciones totalmente fantasmagóricas. La narración, múltiplemente estratificada, se establece a través de un juego de murmullos y trampas que permiten ir desenmascarando poco a poco la tristeza y la decadencia de los protagonistas. La *conjunción* de las diversas miradas en el último capítulo de la novela ("El astillero VII, La glorieta V, La casa I, La casilla VII")[184] abre los linderos de la *negación* cuando Larsen comprende las limitantes de su persona: "solo, definitivamente y sin drama", "nada más que un hombre", aceptando "sin reparos la convicción de estar muerto", "tal vez no él mismo: su memoria, lo que había permanecido arrinconado y vivo en él", ya sin ser "en aquella hora, en aquella circunstancia, Larsen ni nadie", y, en definitiva, "él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia".[185] La indeterminación del hombre (él, alguno, Larsen ni nadie) lo acerca a la indefinición de la vida (muerto, arrinconado, tratando de no ser). En esos bordes vagos de aquello que es, no es y podría ser –linderos metafóricos de la complejidad de la existencia–, Onetti acaricia suavemente a sus personajes, los mira con la tolerancia de quien comprende el desliz y, en suma, nos otorga desde lo más lóbrego una tenue luz de esperanza.

La vida breve (1950) es otro ejemplo de una situación que emerge por contraposición desde la "nada", desde la ausencia. Brausen y

[184] Juan Carlos Onetti, *op. cit.* (nota 52), p. 1191.
[185] *Ibid.*, pp. 1191, 1192, 1197, 1199, 1200.

Díaz Grey se inventan el uno al otro sin que descifremos su realidad. Las múltiples voces que narran la historia se confunden y se entrelazan, sin distinguirse nítidamente. La ilusión se obtiene por elusión: Proteo se desliza. La multivocidad de la realidad se refleja en la pluralidad de las interpretaciones, sin la posibilidad de obtener "puntos al infinito" o perspectivas estables. Los "matices, subgrupos, causas de confusión"[186] inundan la novela, siempre situando al lector ante discordantes ramificaciones de sentido. "Su Ilustrísima equivoca las palabras" en un extraño sermón: "No fueron antes, no serán después [...] Pasados o aún no venidos, es como si no hubieran sido nunca, como si nunca llegaran a ser".[187] La elusiva identidad de los personajes de Onetti yace precisamente en ese *tránsito no predicativo*, allende *un* pasado o *un* presente, allende las seguras acotaciones, y abierto, más bien, a la incesante variedad del cambio. *La identidad surge a través de la no identidad*, una de las conquistas mayores de la creatividad y el pensamiento en América Latina.

Violencia (1962)[188] de Alejandro Obregón, una de las cimas del arte moderno latinoamericano, se adentra en todas las contradicciones del continente. Dividido en tres grandes franjas horizontales, el óleo combina una base de transparencias negras, un amplio rectángulo superior de ocres luminosos y, en la franja intermedia, una figura echada de mujer, embarazada, asesinada. La mujer –manejada con trazos abstractos y con una extraordinaria delicadeza de tonos negros, grises y ocres– aparece dentro del horizonte como la cordillera colombiana misma, con un seno y el vientre abultado evocando montañas sobre el plano del cuerpo. De la oscuridad a la luz y de la luz a la oscuridad, la mujer media entre vida (su hijo) y muerte (su cuerpo abatido por la violencia), entre esperanza (luz/embarazo) y desesperanza (penumbra/asesinato). Ante la crudeza del tema, la fineza plástica del maestro colombiano salva la composición y eleva la negrura –al igual que Cuevas y Onetti– al nivel de grandísima obra de arte. La complejidad de los emplastes, las curvaturas inesperadas del cuerpo, la multiplicación de las líneas de fuga, las rayaduras y los cortes de pintura, la superposición gradual de los colores sombríos, la mínima marca de rojo que evoca el cuchillo

[186] *Ibid.*, p. 616.
[187] *Ibid.*, p. 617.
[188] Gabriel García Márquez *et al.*, *op. cit.* (nota 8), pp. 150-151.

asesino, la *summa* de paisajes abstractos inscritos en el rostro del cuerpo yacente, los bordes borrosos que permiten complejas ósmosis entre mujer y naturaleza, los tránsitos entre abstracción y realidad multiplican la riqueza de la obra. El *relé* obregoniano se sitúa exactamente en la mediación de los opuestos y ayuda a *expandir* considerablemente nuestra visión.

La capacidad de vislumbrar fragmentos de Utopía desde ciertas penumbras plásticas subyace detrás de muchas obras latinoamericanas de primer orden. Entendido bajo la forma de tema y variaciones, se ve cómo el tema –*visión de Utopía desde la penumbra*– resulta ser central, por ejemplo, en ensayistas (Ezequiel Martínez Estrada, Ortiz, José Lezama Lima), narradores (Rulfo, Onetti, Guimarães Rosa, Clarice Lispector) y artistas (Lam, Cuevas, Obregón, Fernando de Szyszlo), pero también puede verse cómo las variaciones se expanden de maneras inesperadas sobre todo el espectro latinoamericano. En efecto, desde modulaciones intermedias –ascenso a Utopía y descenso a Distopía, recorriendo el revés de nuestra herencia: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950)– hasta llegar a inversiones completas –visión de Distopía desde la luz: *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez–, el tema se inscribe en lo más profundo de las preocupaciones "identitarias" latinoamericanas. Como hemos venido manifestándolo en estas páginas, se trata de una problemática completamente *natural*, inscrita en las condiciones mismas sobre las que se eleva América Latina: su historia contrapuesta de violencia y mestizaje, su institucionalidad y gobernabilidad inexistentes, su cultura contradictoria del desahucio y de la invención desorbitada, su facilidad de olvido y su complementaria capacidad de construir notables síntesis. El latinoamericano vive aún en permanente mediación, *configurando en cada momento la transmodernidad*, redescubriendo "tradiciones" de generación en generación (Pedro Henríquez Ureña), viviendo a la vez dentro de la negación y la ambición (Marta Traba), construyendo elusivos fragmentos de permanencia dentro del cambio, especificando su identidad a través de lo no identitario, apuntando a la Utopía desde el Vacío, y, con ello, construyendo algunas de las más sorprendentes obras creativas del siglo XX.

Las penumbras plásticas adquieren particular fuerza en la obra de Szyszlo, desde sus hondas reinterpretaciones de los oscuros vapuleos de la herencia indígena (años sesenta), hasta sus soles negros (comienzos de los noventa), pasando por sus misteriosas noches estre-

lladas (fines de los setenta). En la serie "Cajamarca" (comienzos de los años sesenta), grandes trazos dinámicos de color, reminiscentes de las danzas de Lam pero sin ningún tipo de referencia figurativa, descomponen las telas en tremendas luchas de negros, rojos y malvas. *Cajamarca* de 1960[189] convoca bordes y círculos negros, fragmentados por diagonales rojas y mixturas malvas y grises, e invoca, simultáneamente, la traición de Francisco Pizarro, el asesinato de Atahualpa, la violencia (sangre en la noche) y la creación (fragua del herrero). *Cajamarca* de 1962[190] invierte el equilibrio de la composición, impone el rojo sobre el negro y se centra en el sacrificio y la muerte con muy delicados trazos que permiten imaginar penachos indígenas en medio de la destrucción. *Cajamarca* de 1964[191] alcanza una riqueza simbólica y estética superior al introducir una abstracción abierta a múltiples miradas; los tres cuartos superiores de la tela presentan un cielo malva recubierto por una gran mancha negra vertical que pesa –agobiante– sobre la composición; en la cuarta parte inferior una mancha negra horizontal se abre en la mitad para combinar fragmentos de azul y rojo encendido, evocando otro lugar de fragua y sacrificio. El asombroso manejo de los bordes de color no tiene nada que envidiarle a un Rothko, pero la opresiva sensación de dolor escondido y de violencia humana transferida a la naturaleza multiplican la riqueza de la obra, allende los significantes más neutros del maestro estadunidense. Explorador de todo tipo de formas nocturnas, Szyszlo se adentra, así, en un oscuro pasado, para reinventar luego, a partir de esa sumersión en el abismo, la Utopía de unas noches estrelladas más benignas que puedan, tal vez, guiar al caminante.

La penumbra invade también muchas de las creaciones literarias latinoamericanas que deben enfrentar las duras escisiones sociales producidas en países con una fuerte herencia indígena. *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas y *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa muestran con crudeza esos descensos al abismo a través de miradas adolescentes, supuestamente inocentes, en colegios de clausura, más símiles a cárceles –bordes del infierno– que a institutos educativos. En *Todas las sangres* (1964), Arguedas amplía el panorama de los desencuentros de clases en el Perú y describe una

[189] AA. VV., *Fernando de Szyszlo* (nota 14), p. 90.
[190] *Ibid.*, p. 104.
[191] *Ibid.*, p. 106.

serie de choques violentos entre patronos y humildes, con valencias opuestas en las que no cabe el entendimiento. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* –la novela póstuma (1971) de Arguedas, donde inserta las duras reflexiones que lo llevarían a quitarse la vida– termina potenciando las grandes tensiones (*tinku*: combate entre bandos contrarios) de su narrativa: las luchas irresolubles entre sierra y costa, condiciones andina y occidental, naturaleza y cultura, musicalidad y silencio, profundidad y artificialidad, esperanza y horror.

Si el ideal Utópico tiende a "ser puente sobre el puente",[192] y si la obra de Arguedas alcanza en buena medida ese propósito, la confrontación de lo ideal con lo real no puede ser más abrupta –conduciendo al suicidio mismo del escritor–. La tensión entre obra y vida, lancinante desde los primeros románticos hasta *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, llega al paroxismo con Arguedas. Las escalofriantes injusticias en las que ha vivido desde niño dan lugar a su magnífica obra pero acaban con su vida. La permanente temática latinoamericana de cómo vivir a través de la muerte alcanza en Arguedas, así, una verdadera nota trágica. "Lirio de la muerte-vida que nadies apaga [...] ¡Nadita de pimienta! Pura huevadez 'homilde'",[193] exclama el loco Moncada, abriendo un intersticio de sencillo horror para el lector. La opresiva angustia diaria de Arguedas termina en realidad por llevarlo a apagar su vida de la forma más humilde: "Elijo este día porque no perturbará tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluido. A los amigos y autoridades acaso les hago perder sábado y domingo, pero es de ellos y no de la U".[194]

La lóbrega oscuridad en la que ha tenido que debatirse la (falta de) tradición cultural latinoamericana alcanza en el caso de Arguedas

[192] En un fragmento central de *Los ríos profundos*, las mujeres chicheras, que se han amotinado contra los patrones de la Recaudadora, escapan por un puente sobre el precipicio del Pachachaca y cantan en quechua a los guardias que las persiguen: *Chakapatapi chakaykuy* ("sobre el puente sé puente"). José María Arguedas, *Los ríos profundos* (nota 21), p. 128. El llamamiento, dirigido a los enemigos, invoca toda la rica complejidad del universo de Arguedas: polaridades de opresión y de liberación, de bajeza y de dignidad, de violencia cultural y de compenetración con la naturaleza, astilladas por una perpetua injusticia que, sin embargo, podría –tal vez y sólo tal vez–, ser obviada gracias a *mediaciones iteradas* (puente sobre el puente), a un diálogo real (canto) entre extremos polares y a una superación gradual de los dualismos.

[193] José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras completas*, vol. 5, Lima, Horizonte, 1983, p. 141.

[194] *Ibid.*, p. 206.

un hado realmente monstruoso. La lucha en las penumbras de la razón y de la imaginación puede llegar a ser excesiva. La incesante búsqueda de aperturas hacia una elusiva Utopía, desde una Distopía invasora, desgasta muchos de los mejores esfuerzos realizados en América Latina. Queda sólo la débil esperanza, siguiendo a Arguedas, de intentar elevar un canto de mediación: *Chakapatapi chakaykuy* ("sobre el puente sé puente"). En los próximos capítulos exploraremos esas formas de mediación y de *frontera* sobre las que yacen las mejores opciones del continente.

5. *EL SENDERO ZIGZAGUEANTE*

FRONTERA (I). TRÁNSITOS METAFÓRICOS

Hemos visto en los capítulos anteriores cómo una mirada hacia atrás (Memoria) está ligada a una problemática de descomposiciones y residuos, y cómo una mirada hacia adelante (Utopía) se enfrenta a complejos tejidos entre lo ideal y lo real, con toda suerte de penumbras mediadoras. En los siguientes dos capítulos estudiaremos cómo un movimiento proteico en el tiempo y en el espacio da lugar a la creación de fascinantes tránsitos (Frontera), con un claro advenimiento del *trans* en el ámbito latinoamericano. Los problemas asociados a *límites* de la representación, decisivos, por ejemplo, en Clarice Lispector, y los esfuerzos por entender *transferencias* y *obstrucciones*, tanto del saber como del trasiego social, se convierten en eje de desarrollo cultural. Sobre un afilado *batiente*, la (falta de) memoria y la (dificultad de) utopía dan lugar a una invención de estrategias de frontera sobre las que parece poder acompasarse América Latina. Desde el *desliz* y la oscilación surgen, entonces, paradójicamente, reflejando la contradictoriedad esencial del continente, algunos engranajes más sólidos sobre los cuales se puede construir una elusiva "*trans*identidad".

Una forma ubicua de tránsito en América Latina consiste en la creación de metáforas al cotejar fragmentos *contrastantes* de idealidad/realidad. En efecto, al resultar difícil la comparación en un nivel dado, emerge muy naturalmente el uso de herramientas –como la metáfora– que proveen perspectivas abarcadoras en niveles más altos. Por otro lado, dentro de las redes de metáforas, resulta imprescindible producir subredes de contraposición de las imágenes con los hechos. En este sentido, una *fenomenología de lo metafórico* que ayude a entender el trasegar latinoamericano merece aprovechar los extensos trabajos de Hans Blumenberg[195] en el seguimiento histórico de

[195] Monografías mayores de Hans Blumenberg (la mayoría ya traducidas al español): *Paradigmas para una metaforología* (1960), *La legitimidad de la Edad Moderna* (1966), *La génesis del universo copernicano* (1981), *La legibilidad del mundo* (1981),

las metáforas y en sus esfuerzos por abrir un espacio a la legitimidad de las metáforas en el lenguaje filosófico. Partiendo de la antinomia fundamental (Edmund Husserl) entre la *infinitud* de la tarea filosófico-científica y la *finitud* de las individualidades humanas, Blumenberg estudia el complejo retículo de entronques y quiebres entre el "tiempo del mundo" y el "tiempo de la vida". Al revisar la *Lógica formal y lógica transcendental* de Husserl de 1929, Blumenberg resalta cómo el maestro introduce la metáfora profunda de una "*sedimentación histórica como producto de una idealidad estática de origen dinámico*".[196]

La *aparente* contradictoriedad de esa metáfora se debe a apropiaciones dispares de Platón (lectura estática *versus* lectura dinámica neokantiana por Paul Natorp, retomada por Husserl), y recoge perfectamente varios de los temas primordiales latinoamericanos que hemos venido resaltando. La creatividad procede dentro del "tiempo de la vida", dentro del cuerpo operante y *deslizante* según Maurice Merleau-Ponty, pero extendiéndose siempre al "tiempo del mundo" que lo envuelve. La sedimentación es, entonces, histórica, y ocurre a lo largo de una red de posiciones ideales, aparentemente estáticas, que emergen sobre un fondo de mediaciones polares dinámicas. Proteo enlaza los tiempos, superpone deslices, conjuga permanentemente el mito y el devenir. Como hemos observado, se trata de una situación que captura con fidelidad el acontecer latinoamericano: una Memoria desgastada y desgastante ("origen dinámico") que se contrapone con una Utopía proyectiva ("idealidad estática") y que produce una Frontera de ajustes entre los extremos ("sedimentación histórica").

El tejido de solapamientos propio de las fronteras culturales ha sido estudiado con cuidado por Ángel Rama. Los modos diversos de la "transculturación" son detectados, revisados y reinterpretados en su obra crítica (particularmente en la notable *Transculturación narrativa en América Latina*)[197] para poder reproducir un adecuado

---

Tiempo de la vida y tiempo del mundo (1986), *Salidas de caverna* (1989). Algunos ensayos (joyas) menores: *Naufragio con espectador* (1979), *La risa de la muchacha tracia* (1987), *La inquietud que atraviesa el río* (1987), *La pasión según San Mateo* (1988). Una buena presentación de la obra de Blumenberg se encuentra en Franz Josef Wetz, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996.

[196] Hans Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bolonia, Il Mulino, 1996, p. 391 (son nuestras las cursivas).

[197] Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI

y más fiel "espesor" de la realidad americana. En permanentes simbiosis, síntesis, cruces y amalgamas; en la permanente conciencia de *convivencias, mediaciones, traslapes y transversalidades*, va articulándose el estilo propio de la prosa de Rama, como adaptándose y mimetizándose con su objeto de estudio mismo. Al reflexionar sobre las líneas de sostén de su sistema crítico, Rama señala una dialéctica oscilatoria entre magma y orden, entre discontinuidades y linealidad, que debe dar lugar a una *tercera vía* donde se conjuguen el estudio global y el estudio local de los sistemas dinámicos:

La primera tarea crítica de esta revisión generalizada consistiría en recuperar (en resumergirnos en) la totalidad creadora de la cultura literaria hispanoamericana, sin apelar a las rejillas establecidas [...] En cierto modo consiste en situarse dentro del fluir de un discurso global, abarcador, para detectar dentro de él la naturaleza discontinua del acontecimiento, su insólita emergencia; romper las conexiones pre-existentes para poder manejarnos desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación literaria. Tal retorno al magma es necesariamente temporario, pero beneficioso para rehacer un orden [...] El esfuerzo de reordenamiento [...] deberá procurar el descubrimiento de las *secuencias literarias* que sean capaces de ofrecer el mayor margen de autonomía dentro del continuo protoplásmico de los materiales literarios indiferenciados. Es decir, que se operarán dos tareas simultáneas: descubrir las rupturas que son las que permiten delimitar secuencias y distinguir entre ellas de acuerdo a su diversa posición con respecto a los modelos a que se sujetan.

[...]

Pero como mal podrían desglosarse las secuencias literarias del universo cultural al que pertenecen sin condenarlas a una existencia incoherente, sólo pueden hallar su significación absoluta al coordinarse con otras secuencias, éstas culturales, no literarias, a través de distintos grados de mediación. Las nuevas secuencias serán de una naturaleza no discursiva, de tipo técnico, económico, social, político, etc., pero forzosamente deberán encontrarse engranadas con las secuencias literarias en razón de la interdependencia estructural de un conjunto, por lo cual la consideración global del lugar que

Editores, 1982. Por supuesto, después de un detallado estudio de la problemática, Rama retoma el vocablo "transculturación" directamente de Fernando Ortiz.

ocupan las secuencias literarias en la totalidad nos conducirá a un planteo de las relaciones de literatura y sociedad.[198]

La claridad casi cristalográfica del razonamiento anterior muestra el imperativo de estudiar concienzudamente las relaciones entre literatura y sociedad, que Rama emprende ejemplarmente. Los ritmos, las tonalidades y los modos de la transculturación le permiten ir definiendo sistemáticamente los *grados de mediación* requeridos en los diversos traslapes de las secuencias literarias y en su articulación con otras secuencias culturales de referencia. Yendo siempre más allá del dualismo y la dicotomía,[199] la visión de Rama encuentra –en la modulación y en composiciones "terceras" que se superponen a fuerzas antagónicas– una de las características complejas de lo americano:

Nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios.[200]

Al estudiar las obras de José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, va surgiendo en Rama la plena conciencia de que su valor universal resulta de la originalidad de los procesos de transculturación en los que aquéllas se hallaron inmersas. La simbiosis entre lo diferencial y lo integral, la unión entre lo general y lo particular, el equilibrio y la concatenación son, a la vez, producto y reflejo de la *terceridad* americana, de su transculturación dinámica transformada en "neoculturación":

El conflicto modernizador instaura el movimiento sobre la permanencia, pero aún más que los objetos o valores que transporta desde fuera, es sobre aquellos macerados interiormente que ejerce su impulso [...] La literatura que surge en el movimiento conflictivo no será por lo tanto ni el discurso

[198] Ángel Rama, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica" (1973), en AA. VV., *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, pp. 84-86.

[199] Véase, por ejemplo, la revisión de múltiples formas de "los equívocos del dualismo modernidad/tradición" en Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (nota 197), p. 72.

[200] *Ibid.*, p. 75.

costumbrista tradicional (que es simple consecuencia de la aceptación del estado de minoridad dominada, en que se es sólo materia y pintoresquismo para ojos externos) ni el discurso modernizado (que también sería una aceptación sumisa con equivalente cuota de pintoresquismo para ojos internos), sino *una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora.* En la medida en que la cultura tiende a constituirse en una segunda naturaleza que define aún mejor la interior constitución del grupo humano que la genera, podemos decir que la literatura que surge en esas ocasiones de tránsito encabalga la naturaleza y la historia, más aún, las asocia dentro de una estructura artística que aspira a integrarlas y a equilibrarlas, confiriéndoles mediante estas operaciones una significación y una pervivencia: el sentido de la historia se vuelve accesible a través del empleo de las fuerzas culturales específicas de la comunidad regional, y éstas se insertan en el devenir que la historia postula aspirando a prolongarse sin perder su textura íntima.[201]

La autonomía americana, que Rama rastrea sistemáticamente en sus antecesores, desde Pedro Henríquez Ureña hasta Andrés Bello,[202] y que fraguaría en la enorme proyección y construcción multifacética de la Biblioteca Ayacucho, es producto de una multiplicidad de registros: "reconocidamente una parte de la civilización occidental, sin que pueda avizorarse ninguna otra eventualidad, pero percibida desde una intrahistoria que suma los más variados tiempos, los más diversos componentes étnico-culturales".[203] La multivocidad dinámica de la transculturación y su concreción sintética en obras culturales originales pueden verse como una de las características peculiares del trazado relacional americano. Las superposiciones de tiempos y componentes y el estudio de su producción asociada sirven para detectar y reproducir el "espesor" adecuado de la urdimbre

[201] *Ibid.*, pp. 96-97 (son nuestras las cursivas).

[202] "Mucho antes de que en el *Discurso de la instalación de la Universidad de Chile* (1843) Andrés Bello argumentara en favor de la autonomía cultural americana, dentro de su percepción ecléctica, le había cabido ser el primero en fijar la pauta de la autonomía literaria. Tal como ha escrito Henríquez Ureña, 'el deseo de independencia intelectual se hace explícito por vez primera en la *Alocución a la poesía* de Andrés Bello, la primera de sus dos *Silvas americanas*'". Ángel Rama, "Autonomía literaria americana" (1983), en *La crítica de la cultura en América Latina* (eds. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 68.

[203] *Ibid.*, p. 73.

americana, mientras termina de desaparecer, bajo el acerado rigor de la crítica de Rama, el elusivo fantasma de una supuesta "identidad" esencialista de América.

La crítica de la cultura según Rama incorpora un radical proceso de *telescopía*: un acorde estructural según el cual ciertas vecindades de la cultura pueden reflejarse en otras vecindades mediante adecuadas secuencias proyectivas, en un incesante vaivén iterativo entre los diferentes engranajes. La coordinación de las secuencias culturales con las literarias, "a través de distintos grados de mediación", permite ir enlazando fragmentos de la cultura que parecían disconexos. Atento lector de Walter Benjamin, Rama aplica en realidad toda la teoría del *montaje* benjaminiano haciendo resurgir de un corte, de un residuo, el "fluir de un discurso, global abarcador". La conciencia del acontecimiento relativo, de la ruptura, no impide por ello la búsqueda de nuevas articulaciones en el continuo. En ese esfuerzo de reconstitución de escalas y secuencias comparativas, la telescopía resulta imprescindible. En efecto, el acercar los objetos lejanos atrayéndolos mediante sistemas adecuados de refracción, permite observar y detectar similitudes donde sólo se imaginaban diferencias; pero, a su vez, en un vaivén pendular propio de la mirada crítica, permite distinguir lo que difusa y vagamente parecía ser lo mismo.

Muchas de las invenciones que surgen en América Latina dependen, por lo tanto, de una serie de sedimentaciones posteriormente arrasadas por quiebres históricos renovadores. Se trata de un tipo de sedimentaciones –detectadas en estudios divergentes, independientemente, por Rama y por Blumenberg– que requieren *tanto* una conciencia profunda de la *via negativa, como* una plástica transformación de diversos residuos distribuidos en la penumbra. Subyacen, en el fondo, los zigzagueantes movimientos de Proteo en el revés de nuestra percepción. La producción de imágenes proyectivas –configuradoras de un *orden* estético– desde un *magma* originario es particularmente patente en *El siglo de las luces* (1962) y en *Paradiso* (1966). Gigantescos productores de imágenes, Alejo Carpentier y José Lezama Lima se adentran en un complejísimo barroco caribeño ("sólo lo difícil es estimulante") al cual intentan dar un ordenamiento asintótico a través de lineamientos metafóricos. En *El siglo de las luces*, Hugues, hombre de acción, se ve envuelto en las transformaciones de una sociedad caótica que lucha entre la herencia europea y las renovaciones utópicas ligadas al Nuevo Mundo; entre el afilado ho-

rror mortuorio de la guillotina, llevada al trópico por el negociante de Port-au-Prince, y la exaltada presencia viva de la naturaleza ("vida *maravillosa*", "*fabuloso* olor a humedades", "*maravillosas* montañas cubiertas de aguas"),[204] se sitúan el amor y la ruina. Carpentier eleva los símbolos y busca expresar "los modos de convivencia profunda del Hombre con la Mujer, en un universo erizado de contingencias hostiles".[205] Por su parte, Lezama Lima contrapone en *Paradiso* la necesidad creadora y la conciencia de la muerte a través de una imaginación muy precisa,[206] que circula y retumba de mil maneras alrededor de génesis y penumbras. La reconstrucción de toda la tradición occidental en el diálogo iconoclasta de Foción y Cemí –donde recorren los mitos griegos, junto con las ideas de Aristóteles, de San Agustín y de Santo Tomás, y terminan en la frase de Pascal "el hombre es tanto más bestia cuanto más quiere ser ángel"–[207] da lugar en la novela a toda suerte de inversiones entre la luz y la oscuridad. La génesis y la creatividad no se sitúan, entonces, *sólo* en el espectro luminoso, sino también, y de manera esencial, en las circunvoluciones que los protagonistas realizan en la penumbra.

Las múltiples metáforas de Lezama Lima, mal comprendidas y a menudo calificadas como "artificios", son las que permiten, en cambio, construir, *de manera natural*, mixturas entre los extremos. El tránsito metafórico trasciende las barreras de sentidos estrictamente delimitados y se abre a una *multiplicatividad* fundamental para el conocimiento. Una de las problemáticas centrales de la filosofía occidental, el vaivén entre lo múltiple y lo uno, es, entonces, especialmente proclive a un estudio metafórico.[208] Al adentrarse en la exploración de formas de pasaje, aledañas a la metáfora, América Latina adquiere

[204] Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 275, 311, 335 (son nuestras las cursivas). Lo "real maravilloso" en Carpentier aparece *explícitamente* como tal en toda su narrativa.

[205] *Ibid.*, p. 323.

[206] "[R]esistencia del diamante, vuelto fósforo resquebrajado [...] incrustado de escudetes, lentejuelas y abrillantados fragmentos de espinazo de manjuarí". José Lezama Lima, *Paradiso* (ed. crít., coord. Cintio Vitier), Madrid, ALLCA XX-EDUSP, 1988, "Archivos", núm. 3, p. 37.

[207] *Ibid.*, p. 268.

[208] De ahí la importancia de Blumenberg, quien podría ser considerado, gracias a su rastreo meticuloso de enlaces entre filosofía y metáfora, como *el* ensayista mayor de fines del siglo XX.

un lugar de excepción. La enorme influencia de Jorge Luis Borges, maestro del transvase metafórico, se explica tal vez por su ductilidad para romper barreras y explorar las metamorfosis dinámicas propias de la modernidad. Allende un pretendido quiebre "pos"moderno, los grandes creadores y pensadores latinoamericanos se adentran en ósmosis y oscilaciones que *exponencian* la modernidad. En buena medida, la *transversalidad* promovida por Wolfgang Welsch[209] y la *transmodernidad* defendida por Rosa María Rodríguez Magda[210] son conceptos sustitutos más acordes con la realidad latinoamericana, y –en caso de que la teoría posmoderna flaquee, como creemos– pueden ayudar a ubicar mejor los aportes latinoamericanos dentro de un panorama general de la cultura.

En el artículo "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual" (1965), Augusto Roa Bastos subraya la "*naturaleza del cambio*" como eje central de la inventividad en América Latina y registra la tarea de *transvasar* como una de las labores literarias fundamentales del continente:

> Tras la lenta anexión del contorno exterior a la problemática de la novela se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones; esta dimensión dramática y trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo es la que modula en el repertorio de la narrativa de las últimas décadas los temas y problemas más significativos.[211]

La búsqueda de un fugaz equilibrio entre interior y exterior, la lucha contra caos y oscuridad, la descripción dramática de los desencuentros en un hombre alienado impulsan el acto creativo. Las metáforas del Dictador latinoamericano reflejan, por ejemplo, esos trágicos quiebres de la realidad, sólo levemente superables gracias a

[209] Véase Diego Bermejo, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

[210] Rosa María Rodríguez Magda, *op. cit.* (nota 120).

[211] Augusto Roa Bastos, "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 208-209.

modos reactivos de imaginación. *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Carpentier, *El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez configuran toda una tradición latinoamericana que lucha contra la opresión a través de la progresiva armazón de un *arquetipo*.[212] "Aves de rapiña de la realidad",[213] las palabras, los sonidos, las imágenes componen y descomponen escrituras obsesivas que permiten representar los delirios de los Dictadores. La alienación explota, entonces, en las multiplicaciones metafóricas del caos y del desastre. Y es sólo a través de la transfiguración irreal, fantástica, de lo real, como puede llegar a sobrevivir el actor latinoamericano.

Serpentean los caminos que recorre el padre del protagonista en *Los ríos profundos*. Los *senderos zigzagueantes* lo llevan a "la cumbre de la cordillera que se eleva al otro lado del Pachachaca", a pasar "el río por un puente de cal y canto, de tres arcos", a despedirse del valle y ver campos nuevos, mientras el hijo queda bajo el amparo de "grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas".[214] Más adelante, el joven y unas golondrinas, "como estrellas negras", entran en hermoso diálogo con las aguas: en el entorno de los "zigzags de la cuesta" y del río que atrae "moviéndose en remolinos", Arguedas evoca la rapidez ondulante de los fluidos y el encuentro ideal –"como el canto del zumbayllu"–[215] del maravillado escolar con la naturaleza. Al final de la novela, la imagen dinámica y lóbrega del gran río atrae poderosamente al lector: "El Pachachaca gemía en la oscuridad al fondo de la inmensa quebrada. Los arbustos temblaban con el viento".[216] Los recorridos zigzagueantes de América Latina bien pueden estar evocados en los trayectos metafóricos de *Los ríos profundos*, a lo largo de los peligrosos desfiladeros del Pachachaca. El *gemido en la oscuridad al fondo* refleja apropiadamente esa condición lancinante de desahucio con la que debemos convivir los latinoamericanos, una condición sólo superable

[212] Véase Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

[213] *Ibid.*, p. 39.

[214] José María Arguedas, *Los ríos profundos* (nota 21), pp. 38-39.

[215] *Ibid.*, p. 136.

[216] *Ibid.*, p. 203.

mediante coraje, tesón e inventividad, como lo han sabido demostrar los grandes creadores y pensadores que hemos venido evocando en estas páginas.

"Ahora el sol había descendido más en el cielo."

El tren llevaba más de una hora bordeando precipicios. La montaña se desparramaba sin fin en laderas llenas de guijarros donde muy escasos arbustos alcanzaban a enraizarse. Serpenteando entre las cimas, la carrilera no parecía llevar a ninguna parte. Un paisaje árido, abandonado de la mano de Dios, no parecía servir de pasaje hacia ningún lugar.

El maquinista hacía perezosamente avanzar el convoy. Todos los viernes en la tarde el trayecto se llenaba con los trabajadores del puerto que regresaban a los pueblos del altiplano. Cansado y cansino, pero con una extraña sonrisa en sus labios, el maquinista repetía mecánicamente sus gestos desde hacía años. Todos los usuarios lo conocían y ya casi nadie se percataba de él. "Don Carlos", como aún le decía algún niño a instancias de sus abuelos, llevaba, en efecto, toda una vida manejando el tren.

Habían desfilado muchas dictaduras y muchas supuestas revoluciones ante sus ojos. Guardaba de todas ellas una misma sensación de impotencia, ante la continua incapacidad de los gobernantes, del bando que fuesen, por mejorar las condiciones de vida de aquellos vecinos que él transportaba sin cesar. Permanecían los mismos ascensos y descensos, el vaivén inútil, la oscilación desesperanzada del péndulo. No obstante, durante décadas, el maquinista había intentado fomentar reuniones políticas a la llegada del tren, obviadas con cuidado por sus pasajeros, quienes deseaban reunirse prontamente con sus familias. Don Carlos había estudiado de joven El capital, *con justo detenimiento doctrinario, y había extraído amplias lecciones que había intentado concretar en la vida diaria. De hecho, el maquinista había llegado a identificarse plenamente con su gran tocayo. El ascendente serpenteo del tren había sido para él ocasión incesante, magnífica, de explayarse sobre el ascenso dialéctico de la clase obrera.*

Con el tiempo, don Carlos, desde hacía años viudo, había ido regalándole su sueldo a una pequeña organización de su pueblo para fomentar la compra de una pequeña biblioteca. La ilusión creció en los niños. Muchos aprendieron a transitar caminos de la imaginación que parecían imposibles. En cada descenso al puerto, el maquinista buscaba nuevos ejemplares, y el serpenteante trayecto hacia el altiplano lo veía subir con una nueva alegría soterrada.

Mezcla de fatiga y de perseverancia, de cortantes desilusiones y de nuevas utopías, el sendero del maquinista se fue imprimiendo lentamente en el imaginario colectivo.

Poco después de su muerte, sin embargo, un capricho del destino y un momento de aberración hicieron que, en una desafortunada incursión al pueblo, un grupúsculo olvidado de Sendero Luminoso quemara la biblioteca de don Carlos. En muchos niños de la región, la luz y el sendero se alejaron entonces de las imágenes de aquel humilde, pero potencialmente infinito, "camino iluminado" que había intentado fraguar el maquinista.

Serpentean también los caminos de los *cangaceiros* en el *Gran Sertón: veredas*. "*El demonio en la calle, en medio del remolino*",[217] agita todos los movimientos en la novela, y Diadorín y sus compañeros van y vienen incansablemente entre las riberas (físicas, imaginarias, metafóricas) de la gracia y la caída. "Travesía"[218] es la última palabra, suelta, con la que termina la narración. Tránsito del hombre entre ribas opuestas, su *movimiento* mismo constituye su identidad. Los senderos zigzagueantes, a pesar de su dificultad y de su indefinición –o, más bien, *gracias* a ellas, diría Lezama Lima– constituyen algunos de los accidentes más salientes de América Latina. "¿Cómo se puede gustar lo verdadero en lo falso? Amistad con ilusión de desilusión. Vida muy esponjosa",[219] comenta el cambiante narrador del *Gran Sertón: veredas*. La *vivencia real* de los extremos y su constante *superposición* en los más nimios detalles de la cotidianeidad configuran un paisaje proteico muy peculiar. Una esponjosa red de pasajes dentro de ese paisaje quebrado, lleno de residuos contrastantes, ayuda a describir, entonces, la especificidad del espacio latinoamericano.

Los vaivenes del conocer y de la vida, la desubicación de nuestro lugar en el mundo, las oscilantes dialécticas de la creación y la destrucción aparecen con fuerza en el *Gran Sertón: veredas*:

Usted nonada conoce de mí; ¿sabe lo mucho o lo poco? El Urucuia es único... La vida vencida de uno, caminos todos para atrás, ¿es historia que instruye

[217] João Guimarães Rosa, *op. cit.* (nota 166), p. 123 (las cursivas son del autor).
[218] *Ibid.*, p. 453.
[219] *Ibid.*, p. 52.

la vida de usted, algún? Usted llena un cuadernito... ¿Ve usted donde está el sertón? ¿A su orilla, en medio de él?... De donde todo sale es de oscuros agujeros, quitado lo que viene del cielo. Lo sé.[220]

Los "caminos todos para atrás" que llevan al vacío, el sertón que se sitúa a la vez en "orilla, en medio", los "oscuros agujeros" que determinan todo –el "nonada" que finalmente nos rodea– configuran un paisaje existencial desolado, que sólo parece poder ser explorado mediante toda suerte de zigzags contradictorios: senderos entre bien y mal, alegría y odio, confianza y temor, luz y penumbra.[221] Los tránsitos metafóricos entre polaridades encarnan, entonces, dentro de la trama de enrevesadas vicisitudes y sorprendentes imágenes de la novela.

En "No oyes ladrar los perros" (1953), Rulfo inventa otro oscilante sendero metafórico para expresar crudamente los altibajos de la (des)esperanza humana. Al comienzo del cuento, el maestro mexicano evoca oblicuamente una de sus más impactantes imágenes arquetípicas: una "sombra larga y negra", "una sola sombra tambaleante"[222] de un viejo llevando a otro hombre a horcajadas, andando un camino de cansancio y de dolor. La unidad del viejo y del hijo malherido que lleva a cuestas –la unidad mítica de un abajo y un arriba fundidos en un lento trecho entre oscuridad y horror– se desdobla en el diálogo de la voz agobiada y recriminadora del viejo con la voz apagada y lacónica del herido, quien repite una letanía del no y de la ausencia ("no se ve nada", "no se oye nada", "no veo rastro de nada"; "mal", "sed", "sueño"). En una sola masa indeterminada, que va escindiéndose posteriormente a lo largo del cuento, se funden simultáneamente la memoria dolorosa del viejo, que contrapone la amada figura de su esposa con la rabiosa sangre de su hijo malhechor y el sufrimiento físico del hombre que va "allá arriba", apagándose lentamente. La vaguedad de la monstruosa "sombra larga" va subdeterminándose hacia el final de la narración, luego de pasar por varias etapas intermedias de fraccionamiento en las que pueden leerse diversas desmembraciones y metamorfosis del arquetipo.[223]

[220] *Ibid.*, p. 445.

[221] El fuego y el agua, dos elementos básicos, son mediados por la tierra reseca del sertón.

[222] Juan Rulfo, "No oyes ladrar los perros", en *Toda la obra* (nota 12), p. 134.

[223] Para claves precisas acerca de los múltiples mitos que yacen detrás de la "sombra

Sombra lunar –sombra de una luna vista al comienzo como "llamarada redonda", "grande y colorada", y luego "casi azul, sobre un cielo claro"–[224] la sombra funde íntegramente la unidad de los opuestos: el oscuro recorte delineado en el piso transforma el nudo gordiano de padre e hijo en un solo ente mítico. Cuando, finalmente, al llegar al pueblo, el viejo puede descargar al hijo y se separan por primera (y última) vez los cuerpos, una plena desesperanza inunda al lector: la desesperanza del viejo, que oye finalmente el estruendoso ladrido de los perros, la caída floja del cuerpo "descoyuntado" del hijo, la inevitabilidad del dolor humano. En el mismo instante en que el padre oye "cómo por todas partes ladraban los perros",[225] la constante solicitud al hijo ("debías de oír si ladran los perros. Haz por oír"),[226] el aliento necesario para seguir marchando, la cercanía del pueblo surgen explosivamente en su tardía inutilidad. En ese instante se resquebraja el arquetipo y la fragmentación que se deriva del estallido hiere incisivamente al lector. El camino que se recorrió "a tropezones" y que, en el fondo, no era "ningún camino",[227] resulta ser otra de esas travesías fallidas con las que debe convivir el latinoamericano.

Rufino Tamayo es uno de los mayores inventores de imágenes en los tránsitos metafóricos entre vigilia y sueño, fiesta y destrucción, calidez y oscuridad, hombre y naturaleza, tierra y galaxia. Con el sello, en el trasfondo, de sus inigualables púrpuras, lilas, malvas, violetas, morados, Tamayo crea una incesante *transgresión del color* en espacios semifigurativos cuyos bordes borrosos se superponen incitando a la *mixtura plástica* de los tonos y las líneas. La "sedimentación histórica como producto de una idealidad estática de origen dinámico" subrayada por Blumenberg y Rama, cuyo sentido transformativo –o *transmoderno*, como veremos en el capítulo 7– otorga al proyecto latinoamericano una peculiar orientación asintótica, adquiere en Tamayo una contundencia visual inesperada. De hecho, la pintura de Tamayo incorpora, por un lado, una fuerte tensión entre lo orgánico

larga" rulfiana, véase Ángel Rama, "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros' de Juan Rulfo" (1975), en *ibid.*, pp. 790-799.

224 *Ibid.*, p. 134.

225 *Ibid.*, p. 138.

226 *Ibid.*, p. 137.

227 *Ibid.*, p. 135.

("origen dinámico") y lo arquetípico ("idealidad estática"), lucha mediada por muy sutiles modulaciones de color ("sedimentación") donde se conjugan las posturas hieráticas de las figuras con suaves atmósferas envolventes; y, por otro lado, explora los distintos tiempos del hombre como un *cúmulo de interferencias* (o intermitencias, en el sentido de Marcel Proust), símil de una urdimbre de sedimentaciones estáticas y dinámicas, que permite bosquejar el lugar de la humanidad en el cosmos. En esa apropiación progresiva –*telescópica*– de los diversos entornos en los que debe deambular la visión, Tamayo construye todo un entramado de geometrías abarcadoras, desde geometrías internas elementales, propias de naturalezas muertas (series de sandías), hasta geometrías externas complejas, propias de una naturaleza viva en expansión (series de galaxias).

Mujeres alcanzando la luna (1946)[228] muestra un intento de tránsito utópico entre las escalas dispares de lo humano y lo cósmico; una figura alargada de mujer, con enormes tacones mayores que la luna misma, con un vestido rojo en medio de un entorno suave de grises y azules, intenta elevarse hacia un cielo estrellado (cometa, constelaciones, luna); la imposibilidad de la hazaña queda registrada en las tensiones del color y en el alargamiento impensable de las perspectivas, pero, a la vez, se registra una fundamental apertura de la imaginación en la empresa. *Sandías en blanco* (1956)[229] constituye uno de esos *momentos privilegiados* en los que una obra capta a la perfección todo un entorno conceptual: el origen dinámico natural (fruta) se convierte en ideal estático (arquetipo de vida, naturaleza muerta) y es presentado gracias a una riquísima sedimentación de grises combinados con residuos de tela; los trazos abstractos de las sandías reposan sobre una línea horizontal, a su vez incrustada sobre una estructura vertical que puede evocar una mesa, pero que puede también abrirse a interpretaciones puramente formales de equilibrio/desequilibrio entre naturaleza y artificio. *Sol de tarde* (1962)[230] y *Eclipse total* (1967)[231] exhiben, polarmente, luz y penumbra, dinámica y estática, rojo encendido y grises negruzcos. La figuración abstracta

[228] Damián Bayón, *Hacia Tamayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 48.

[229] *Ibid.*, p. 57.

[230] *Ibid.*, p. 65.

[231] *Ibid.*, p. 70.

de Tamayo sirve de mediación entre esos extremos con obras excepcionales, como *Jugadores de pelota* (1968),[232] donde aparece sin estridencias *todo* el espectro de colores mediado por una gama fascinante de suavizaciones; o con muchas otras telas de la época –*Un hombre y una mujer* (1969), *Torso de hombre* (1969), *Personaje en negro* (1970), *Hombre en gris* (1970), *Dos figuras con luna* (1970)–[233] donde los centros figurativos son transformados vaporosamente, globularmente, y extendidos continuamente hacia los bordes atmosféricos abstractos de las composiciones.

En la búsqueda de enlaces entre hombre y cosmos; en la búsqueda de intersticios, superposiciones, pasajes entre formas dinámicas y arquetipos se sitúa también la obra de Eduardo Ramírez Villamizar. Los senderos zigzagueantes de la *trans*identidad latinoamericana adquieren una nueva expresión en las enormes esculturas del artista colombiano. El *Mural horizontal y curvo* (1964)[234] para la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá inventa un pentagrama tridimensional curvo de grandes dimensiones (10 × 2 metros) donde se superponen fragmentos de notas particulares con curvaturas totalmente abstractas; las hendiduras entre lo concreto y lo genérico permiten el paso del movimiento musical a la evanescencia eterna de lo universal (blancura de la madera pintada, formas rotondas platónicas). *Cámaras en progresión* (1968), *Construcción topológica* (1968) y *Construcción casi simétrica* (1968)[235] muestran exploraciones formales donde, en esculturas rígidas, se visualizan contrapuntísticamente formas dinámicas y evolutivas. Las herrumbres de la tercera época de Ramírez Villamizar –como *Terrazas en Machu Picchu* (1986), *Serpiente precolombina* (1986) y *Deidad agustiniana* (1986), o el espectacular *Cóndor para Obregón* (1992),[236] obras que, sin embargo, exceden el marco cronológico que nos hemos impuesto en este ensayo– culminan plenamente las investigaciones del artista. En efecto, el escultor colombiano consigue armar, entonces, una subterránea línea de continuidad desde lo precolombino hasta la abstracción moderna, donde –de

[232] *Ibid.*, p. 71.

[233] *Ibid.*, pp. 72, 74, 75, 76, 78.

[234] Santiago Mutis, *Eduardo Ramírez Villamizar*, Bogotá, Ediciones Jaime Vargas, 2000, pp. 58-59.

[235] *Ibid.*, pp. 69-71.

[236] *Ibid.*, pp. 182-183, 188.

manera enteramente original, por medio de grandes placas corroídas de hierro, estratificadas en movimientos diagonales, apuntaladas sobre esquinas improbables, recompuestas desde perspectivas del revés– se concreta también el *zigzag* de la expresión latinoamericana.

La "invención original, neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora" propugnada por Rama, explota de múltiples maneras en Latinoamérica. Las transformaciones metafóricas de los sedimentos y residuos de nuestras tradiciones abren nuevas perspectivas. Tierra de fronteras, borde mismo del mundo occidental, América Latina se constituye, entonces, en un espacio *tercero*, donde sus mayores creadores y pensadores intentan elaborar todo tipo de pasajes entre los extremos. Enfrentados a una cruda realidad *segunda* –institucionalidad en blanco y negro, (in)gobernabilidad desastrosa, redes de dirigentes maniqueos, ética activo-reactiva–, los intelectuales latinoamericanos intentan crear fragmentos de Utopía donde la terceridad pueda solventar *algo* de la indigencia política y comunitaria. No obstante, los resultados son a menudo desastrosos y los rastros de Utopía se hunden en espeluznantes abismos. Las lóbregas y afiladas pendientes que descienden sobre el Pachachaca resultan ser demasiado peligrosas.

6. *LOS ALTIBAJOS ABISMALES*
FRONTERA (II). BORDES Y LÍMITES

En el abismo se han hundido, durante decenios, muchas de las esperanzas de los latinoamericanos. Existe en el continente una extraña *consistencia del descalabro.* Cada actor que cuente con algo de poder –gobernante, administrador público, ayudante técnico; cualquier *rector* de unas cuantas almas, desde un gran empresario hasta un acotado oficinista– tiende a iniciar las cuentas en cero, como si no existiese el pasado. La continuidad parece ser un concepto inalcanzable, que trasciende, con mucho, las usuales formas de acción en Latinoamérica. Todo tiende a ser quiebre, ruptura, aparente (re)novación, y una amplia colección de rastros, fragmentos, residuos se sitúa en los márgenes de la historia. Un poderoso *llamado al vacío* es, tal vez, una de nuestras pocas tradiciones. Con todo tipo de modos de suicidio colectivo, desde el irrespeto diario hasta las inauditas injusticias y violencias, pasando por una corrupción galopante y una insistente desintegración de los valores, América Latina debe luchar, en los ámbitos político, comunitario e institucional, contra un *maelstrom* monstruoso donde se pierde toda forma de control. Muchas frágiles voces de creadores y pensadores ruedan, entonces, dentro del abismo.

El descenso al abismo, leído en América Latina como negación, ruptura, depredación, humillación, se encuentra en el fondo de todo proyecto utópico que intente relanzar el continente. Para Octavio Paz,

> El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede mostrar ahora cómo se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad.[237]

[237] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), México, Fondo de Cultura Económica, 1992, “Popular”, p. 97.

Una *fenomenología negativa de obstrucciones y tránsitos* es indispensable para captar el entorno latinoamericano. La *delicuescencia* de los hechos históricos (desintegración del "qué") debe dar lugar, en cambio, a una comprensión del *cómo* se generan esos procesos de desarticulación y corrupción. Una vez asumidos los *altibajos abismales* típicos del proceder latinoamericano, puede entenderse, entonces, que "América no es tanto una tradición que continuar como un futuro que realizar. Proyecto y utopía son inseparables del pensamiento hispanoamericano, desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días".[238] La extraordinaria *contradicción* de ese proyecto –incesantemente repetido por los maestros de América: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Francisco Romero, entre otros– yace en la endeble armazón de una Utopía sobre una Memoria impotente ("historia que no nos podía decir nada"); pero, a su vez, la enorme *riqueza* original de la empresa surge de esa peculiar *antinomia fundadora.* Por un lado, desde una perspectiva social e institucional, el proyecto encuentra excesivas obstrucciones en su realización. No obstante, por otro lado, desde la *razonabilidad creativa* (razón + sensibilidad, según Carlos Vaz Ferreira), el proyecto da lugar a fantásticos tránsitos entre los bordes de la cultura. Un magma proteico inicial acaba con múltiples intentos de ordenamiento, pero, a su vez, multiplica la eclosión de una desbordante imaginación plástica.

Los bordes del abismo han atraído siempre a los "visionarios" de América, desde las miradas asombradas de Alexander von Humboldt sobre el Cotopaxi y los óleos simbólicos de Frederic Edwin Church sobre los volcanes ecuatorianos hasta los magmas encendidos y los desfiladeros quebrados de Alejandro Obregón y Fernando de Szyszlo. *Volcán submarino* (1954)[239] inaugura la explosiva imaginación de Obregón; combina, en dos franjas horizontales de la tela, un fondo rojo atravesado por residuos de un naufragio y por estructuras calcinadas de color, con un paisaje abstracto marrón que bien podría evocar un fragmento tormentoso de J. M. W. Turner. El abismo rojo subtiende ahí, y sostiene, a pesar de su dudosa viscosidad, los fragmentos visibles del paisaje en la parte superior de la composición. Los tortuosos pasajes entre lo bajo y lo alto incomodan al espectador.

[238] *Ibid.*, p. 130.

[239] Gabriel García Márquez *et al.*, *op. cit.* (nota 8), p. 116.

En *Bodegón y cráter* (1955),[240] Obregón tensiona los extremos del espectro visual: una naturaleza muerta, dócil y controlada por medio de las líneas de un florero, contrapuesta con la naturaleza viva y violenta de un cráter. Los bordes del abismo (muerte y vida, control y explosión, orden y magma, suavidad y violencia) exaltan el lugar intermedio del artista, único demiurgo capaz de hacer convivir los extremos. Por su parte, Szyszlo presenta en *Paisaje ritual de Machu Picchu* (1963)[241] un enorme tríptico que evoca la altura y la caída del lugar sagrado, con engranajes que parecen poder llevar a bascular toda la construcción en el abismo. Otro *Paisaje* (1969)[242] contrapone una suerte de construcción totémica vertical con franjas horizontales de color (malva, verde, azul, gris) sobre un fondo abstracto. Las paredes afiladas de la construcción incitan a una inevitable caída y consiguen representar, así, complicadas tensiones entre el mundo natural, el frágil lugar que ahí ocupa el hombre y la imaginación metafórica que parcialmente lo salva.

José Lezama Lima se dedica como pocos a los bordes del abismo y a una compleja superposición de límites porosos, tanto expresivos como naturales. El ensayo "Confluencias" (1968) explora oscuridades, residuos, germinaciones, desmesuras, caídas, aluviones. Faroles iluminando en "planos zigzagueantes", "piel de la noche [con] innumerables sentidos para innumerables comprobaciones", "transmutaciones en las entrañas del hombre", "chisporroteos de una invisible fragua", "desemejanzas, chaturas [que] concurren con diamantinas simetrías"[243] son todas evocaciones de movimientos deslizantes en la penumbra. Los sentidos se multiplican en un mundo de infinitas aberturas/oberturas llenas de intersticios donde se ramifican los recuerdos y las proyecciones. Lezama Lima detecta, entonces, una *sobrenaturaleza* engendrada por "la penetración de la imagen en la naturaleza".[244] Desde formas del revés y de la nada ("la luna llena del

[240] *Ibid.*, p. 117. Muchas de las obras mayores posteriores de Obregón –como las que evocamos en el capítulo 1– emergen directamente de esas "visiones" mí(s)ticas primigenias.

[241] AA. VV., *Fernando de Szyszlo* (nota 14), p. 105.

[242] *Ibid.*, p. 135.

[243] José Lezama Lima, *El reino de la imagen* (ed. Julio Ortega), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 355, 357, 365, 368.

[244] *Ibid.*, p. 358.

cero", "el menos cero")[245] surgen metáforas e imágenes de la creación ("una cantidad negativa venía a apuntalar a otro crecimiento en la reminiscencia"),[246] llevando a explotar lo sobrenatural. Lezama Lima imagina un "desfile de los mulos penetrando en el bosque, en lo oscuro", atravesando "la caída y la redención, soportando una total pesadumbre" y exhibiendo una resistencia que "siembra en el abismo, como la duración poética siembra resurgiendo en lo estelar".[247] Las resistencias en el cuerpo y en el tiempo permiten adelantar una búsqueda pendular de bordes, entrelazando "el complemento desconocido, conocido, desconocido".[248] De esta forma, los *altibajos abismales* del conocimiento gobiernan nuestras acciones y fortalecen una conciencia de lo oscilatorio, lo transitorio, lo proteico, lo repetidamente germinal, particularmente viva en América Latina.

En el poema "Nuncupatoria de entrecruzados", recogido en *Dador* (1960), los versos irregulares terminan a menudo con imágenes de transgresión, de devaneo por los bordes de la expresión ("ondulante", "oscuridad rezumante", "abismática", "caracoleante").[249] La visión nunca es directa, siempre es oblicua, y constituye una suerte de "entrevisión".[250] Emerge, así, la complejidad de la vida y la muerte, del horror y la belleza, de todo par polar que lleva a tensionar un campo enorme de mediaciones: "el murmullo, el reflejo y el terror saltan, escuchan, divididos".[251] Los altibajos abismales de la sensación y de la razón –"fatales secuencias de la música desdentada"–[252] son, en su azarosa contradictoriedad, el único camino medianamente veraz para reconstituir el mundo. Gracias a otras tinturas y a intermediaciones de grises, poco reconfortantes pero tal vez las únicas plausibles, Ezequiel Martínez Estrada recrea también su entorno en la *Radiografía de la pampa.* En la sección denominada "El avance hacia

[245] *Ibid.*, p. 364.
[246] *Loc. cit.*
[247] *Ibid.*, p. 366.
[248] *Loc. cit.*
[249] *Ibid.*, pp. 85, 86.
[250] *Ibid.*, p. 87. La "entrevisión" se repite tres veces en pocas líneas, algo sorprendente en la escritura ornamentada y diversificadora de José Lezama Lima, pero que en ese poema sirve de patrón formal para otras estrofas (repetición de abismarse-abismático-abismo, por ejemplo; *ibid.*, p. 85).
[251] *Ibid.*, p. 84.
[252] *Ibid.*, p. 87.

atrás", el ensayista argentino reflexiona sobre los primeros colonos, quienes "frente a sí, a sus lados y a su espalda tenía[n] la tierra, pero sin ningún camino".[253] Rasgo típico del *paisaje* latinoamericano, las aperturas extensas de la mirada no van acompañadas de *pasajes* labrados que indiquen direccionamientos adecuados. Sin embargo, los linderos, los bordes –los lados y la espalda– forman parte de la amplitud de la conciencia americana, una conciencia que se proyecta en el "más allá", que desborda en la Utopía. El explorador se enfrenta a un extraño proceso de conquista por decaimiento: "retrocedía y pensó que avanzaba empujando el futuro con la espalda",[254] "cambiándole de signo lo empujaba y lo sometía".[255]

Los cambios de signo, los recorridos entre los opuestos, los movimientos oscilantes en los bordes, las extensiones de los límites configuran buena parte de la geometría intrínseca del espacio latinoamericano. Al tratarse de características que confluyen tanto desde lo natural como desde lo cultural, se robustece la especificidad de América Latina. De hecho, el que se consiga una *natural robustez desde el cambio plástico* puede verse como una de las potencialidades mayores del continente. En *La casa verde* (1965), Mario Vargas Llosa se sumerge en las violentas tensiones de la sociedad peruana, reemplazando las tinturas grises de Martínez Estrada por una variada gama de contradicciones tropicales (la Piura desértica y la Amazonia exuberante, tejidas por toda suerte de coloridos personajes). Una brillante escritura experimental combina las tensiones sociales de fondo con múltiples líneas narrativas y con subrepticias mixturas de tiempo, llegando a entreverar hasta siete tiempos verbales dentro de una misma frase corta.[256] Superposición de tiempos comunitarios y personales, de planos reales e imaginarios, de violencia constante y de

[253] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (nota 144), p. 11.

[254] *Ibid.*, p. 11.

[255] *Loc. cit.*

[256] "Porque cuando llegaba la lancha de don Aquilino, los huambisas caían desde las lupunas al embarcadero como lluvia de cotos, y chillando y brincando recibían sus raciones de sal y de anisado, y las hachas y los machetes que Fushía les repartía reflejaban ojos borrachos de alegría y Jum se fue, ¿dónde?, por ahí, ya volví, ¿no quería?, no, ¿una camisa?, no, ¿aguardiente?, no, ¿machete?, no, ¿sal?, no y Lalita el práctico se pondrá contento porque has vuelto, Jum, él sí es tu amigo ¿no?, y el sí y ella gracias por los pescaditos pero lástima que los salaste". Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 286.

intersticios de ternura, *La casa verde* refleja la explosiva complejidad del entorno donde emerge la novela. No existen ahí limpias y sanas delimitaciones. Los bordes borrosos de las pasiones humanas se conjugan con la delicuescencia de las instituciones y con los límites variables de la geografía.

En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Carlos Fuentes desciende en el abismo de la personalidad, y narra, a múltiples voces, la biografía de un oscuro actor del poder en la zigzagueante Revolución mexicana. Entreverando fragmentos de relato en las tres primeras personas ("yo", "tú", "él"), Fuentes crea permanentes sensaciones de duda, recelo, temor ante las mentiras ocultas que van borroneando al personaje. La rapiña y la codicia acaban con las frágiles opciones del amor. Por otra parte, la diversidad de los puntos de vista introduce naturalmente una diversidad de tiempos narrativos gracias a los cuales el enfrentamiento de la trágica muerte de Cruz con su decaimiento moral en vida adquiere una extraordinaria altura literaria. Vida, amor y muerte –los tres grandes temas de la literatura según Juan Rulfo– encarnan en *La muerte de Artemio Cruz* con sorprendentes oscilaciones para el lector, quien se ve invitado a recomponer las versiones contradictorias de la novela, al mismo tenor que se nos indica que "el país no termina nunca. ¿Recordarás el país? Lo recordarás y no es uno; son mil países con un solo nombre. Eso lo sabrás".[257] La multi"identidad" latinoamericana, múltiple, multiplicada, multiplicable, no sólo se expande hacia el ámbito continental, sino también dentro de cada país, dentro de México, dentro de ese espectro de "los desiertos rojos, las estepas de tuna y maguey, el mundo del nopal, el cinturón de lava y cráteres helados [...] los ríos perdidos, precipitados [...] los nombres viejos de Teotihuacán y Papantla, de Tula y Uxmal [...], losas muy pesadas para un solo hombre".[258] Toda construcción de un futuro razonable, forma de Utopía, depende, entonces, de proponer *mixturaciones adecuadas entre límites complejos* que permitan escabullir el peso incesante de la Muerte, agolpada sobre nosotros, cáustica, sonriente.

Si Fuentes se sumerge en el abismo de la personalidad histórica, Juan García Ponce lo hace en el abismo de las emociones: belleza,

[257] Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Alfaguara, 2007, p. 312.

[258] *Ibid.*, pp. 312-313. El listado de imágenes que Carlos Fuentes incluye en ese párrafo alcanza cerca de cincuenta ítems.

alegría, llanto, sensualidad, sexualidad. *La casa en la playa* (1966) y *La cabaña* (1969), dos de las muchas joyas del autor, retoman el legado de Cesare Pavese y de Robert Musil como nadie más ha sabido hacerlo en ningún idioma. Los altibajos abismales de la sensibilidad se desbarrancan en García Ponce gracias a un magnífico *contrapunteo* de infinita suavidad en la superficie y de violentos movimientos tectónicos en lo profundo. Una fascinante comprensión de lo femenino choca con la cortante dureza del acto masculino, pero, sobre todo, en ciertos bordes borrosos de la sexualidad es donde García Ponce alcanza sus prosas más tiernas, solícitas, comprensivas de la inestabilidad humana. Un triángulo erótico (Elena, Marta, Rafael) y un triángulo social (Marta, Eduardo, Rafael) se entrelazan en *La casa en la playa*, produciendo toda suerte de subtensiones polares y de puntos de fuga con los cuales se determinan progresivamente las pasiones de los personajes. Infelicidad, erotismo, amistad, constreñimiento van tinturando la narración, repleta de diálogos cortos, limpios, pulidos, donde se delinean suavemente las aristas de dolores ocultos, mucho más profundos. García Ponce construye relaciones cariñosas y eróticas, de extrema sensualidad, sobre el abismo infranqueable de seres inevitablemente solos, desolados. Una difícil terceridad (continuo de sensaciones, red de correlaciones, amor) se eleva, entonces, sobre frágiles segundidades activo-reactivas (mentira, revés de lo real, traición), revelando la oblicuidad de la existencia.

La cabaña rompe con la finura del diálogo pavesiano y se acerca a la introspección que en esas fechas el escritor mexicano empieza a adoptar de Musil. Homenaje a las largas frases del maestro austriaco, la narración de García Ponce se adentra esta vez en una meticulosa disección del amor a partir del relato solitario de una mujer que recuerda a su marido muerto y que intenta donarse a nuevos amantes anónimos. Desde la soledad y la oscuridad, un análisis implacable de la ausencia de amor intenta –con gran fragilidad– hacer resurgir la pasión, pero, en el fondo, sólo pueden subsistir imágenes pasadas en un “oscuro interior”, las imágenes de la “vida de ese amor”[259] muerto que terminan por configurar el retrato de la protagonista. Como ningún otro escritor masculino en América Latina, García

[259] Juan García Ponce, *Obras reunidas IV*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 357.

Ponce ha sabido adentrarse en primera persona en la voz y en la mirada de las mujeres, otorgándole, así, otro nivel más de espesor a su extraordinaria complejidad narrativa. Y en la conjugación pendular de lo masculino y lo femenino, en la vida de los amores muertos y en la muerte de los amores vivos, va fraguándose una obra llena de *altibajos abismales* con los que se evoca el misterio exaltante de lo humano.

"El sol se hundía."

Entró el hombre en un agujero. Lentamente, bajó una pierna tras otra, se agarró con las manos ateridas del borde del oscuro laberinto, alcanzó a coger una raída esterilla y se dejó caer. Una ponzoñosa humedad lo agarró de la garganta... lugubre gondola... nel fiume infin la gola... *Se asomó luego un perro por el orificio y ladró en el silencio. Invertido, el perro oscuro, miró hacia abajo. Sin ver nada, se lanzó al abismo.*

El ruido de las aguas empezó a crecer. El hombre cogió sus bártulos, hizo un par de paquetes pequeños y, con el perro a cuestas, trepó unos cuantos escalones. De repente, un torrente invadió el lugar en el que se encontraban. El perro no era muy amigo de las alturas, pero disfrutaba cuando su amo lo levantaba. Vagamente, entendía que lo protegía. El hombre, agarrado a la escalera, fijó, ciego, sus ojos en el agua. La creciente fue aumentando, hasta producir un ruido atronador. Sin embargo, después de unos minutos, volvió rápidamente a menguar el torrente. Con las manos doloridas, pudo el hombre de nuevo descolgarse.

Caminaron largo rato por esa urdimbre inacabable de túneles subterráneos que tan bien parecía conocer el hombre. De vez en cuando, en algún nicho seco, se encontraban con otros habitantes de los subsuelos, pero el hombre, cuidadosamente, los evadía. El perro casi no conocía la voz de su amo. De repente, tras una larga caminata, el hombre se detenía y permanecía de pie, al acecho, como tratando de auscultar algún secreto escondido en las húmedas paredes. El perro se echaba, y bostezaba, aburrido, pero, mirando de reojo, se mantenía atento a cualquier indicio inusual de su amo. Los ojos del hombre parecían buscar, por entre un tupido bosque, algún tesoro perdido. Se confundían el oscuro retículo de su alma y aquel sórdido laberinto de alcantarillas.

Alzando al perro, el hombre subió una escalera y, con gran fuerza, empujó una placa de acero. Al aire libre, caminaron unas cuantas cuadras antes de llegar a la antigua iglesia. Aunque tuviera que quedarse sentado y no

pudiera recostarse, el perro amaba ese lugar, con tanta gente que iba y venía, y donde les llegaba, por fin, el sol. El hombre extendió sus cartones en el suelo, hizo sentar al perro, colocó un cartel a su lado –"Hambre"– y se arrodilló meticulosamente detrás de ellos. Su mente fue limpiándose de toda imagen, hasta entrar en una especie de trance hipnótico. Esperaría así, hasta el agotamiento, el óbolo para otro día más.

En los bordes de la penumbra, cerca de entresijos más oscuros, se sitúan algunas *Escenas de café y de cabaret* (1934-1935)[260] donde Emiliano di Cavalcanti muestra mujeres de la noche en medio de grupos que las desean y observan sin pudor. Amplias y brillantes espaldas desnudas en el centro de las composiciones contrastan con los perímetros negros y con los trazos de azul donde se agolpan los trajes de noche y las miradas turbias. Una sensación de violenta descomposición de la vida inunda al espectador. En la tinta china *Danza del capital con la muerte* (1950)[261] se multiplica todo el sentido procaz de los bailes de cabaret, al extender la imagen a una caricatura del poder económico (un gran obeso del que cuelgan el símbolo del dólar y la esvástica nazi) emparejado en danza entusiasta con la muerte. En *Figura femenina en interior con escalera* (1929),[262] el artista brasileño compone un sofisticado entramado de tinta china, grafito y acuarela para evocar el movimiento diurno de una mujer, su imaginación erótica nocturna y una arquitectura semicircular que parece abrir las puertas de lo onírico. La *mixtura* de técnicas pictóricas refleja perfectamente las *mixturas* de imaginación y realidad, luz y oscuridad, ilusión y desencanto con las que debemos convivir los seres humanos. Ubicuas en América Latina, esas mixturas condicionan la vida del continente, y relanzan permanentemente cualquier acto de creación hacia el "espesor" de un entendimiento no trivial de las contradicciones que nos aquejan.

Las múltiples voces de *La casa verde*, las tríadas de *La muerte de Artemio Cruz* y de *La casa en la playa* –recursos que combinan la multiplicidad de los linderos del ser con la multiplicidad de las perspec-

[260] AA. VV., *Di Cavalcanti*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1999, pp. 32-33.
[261] *Ibid.*, p. 48.
[262] *Ibid.*, p. 43.

tivas sobre el ser– se expanden a una combinatoria finitamente alta[263] de puntos de vista en *Rayuela* (1963). Julio Cortázar se sumerge ahí en un verdadero abismo formal de multiplicación de las voces, sin duda uno de los más arriesgados experimentos-límite de la literatura latinoamericana de la época. La ruptura de todas las normas de la narración, la rebelión contra el lenguaje desde el mismo lenguaje, la oscilación no lineal del relato, la mezcla de la anécdota con la disquisición filosófica, la destrucción de centros y periferias de la historia llevan todas a situar la creación, la reflexión sobre la creación y la acción consiguiente en *bordes y límites borrosos* que potencian la riqueza nunca agotable de la (in)experiencia humana. El "Tablero de dirección" con que se abre la novela indica que "este libro es muchos libros"[264] y que los lectores deben elegir su camino; burlonamente, podrían obviar los "capítulos prescindibles" incluidos en la tercera parte del texto, o releer todo el libro según otro orden propuesto por Cortázar, o según el orden cuasi aleatorio que cada quien escoja. Los disfraces de Proteo son aquí inacabables. La vida no alcanza, así, puntos de mira privilegiados, y la variedad se impone dentro de una incongruencia y un surrealismo muy acentuados.

La díada inicial de la novela ("Del lado de allá" y "Del lado de acá",[265] vivencias del protagonista en París y en Buenos Aires) se dispara en la tercera parte, juguetona, irónica y supuestamente prescindible ("De otros lados"),[266] donde se intercalan residuos, fragmentos, interludios que cambian completamente las perspectivas del lector. Novela plena de la *contaminación* –cruce y mixtura de géneros, puntos de vista, cadencias– *Rayuela* inventa también una muy original recreación de la Memoria y de la sensibilidad, que se sitúa casi ortogonalmente con el tejido de los dos lados/caminos de donde emergen las mediaciones de *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust. En efecto, mientras la meticulosa urdimbre de la frase proustiana produce poco a poco la ilusión de una reconstrucción *continua* del pasado, los desvíos de dirección y los quiebres de

[263] "Finitamente alta": dada cualquier cantidad (*n*) de interpretaciones, esa cantidad siempre puede superarse con una nueva interpretación (*n + 1*) dentro de una red siempre ampliable.

[264] Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 7.

[265] *Ibid.*, pp. 13, 255.

[266] *Ibid.*, p. 405.

sentido en la rayuela cortazariana afirman una destrucción *discreta* del recuerdo. En consonancia con una América Latina capaz de borrar su Memoria y de prescindir de su pasado, *Rayuela* simboliza, entonces, las múltiples cacofonías, las constantes formas de surrealismo, las singularidades hirientes sobre las que va elevándose el continente. *Capturar consonantemente la disonancia* es uno de los muchos asombrosos logros de la novela.

En "Casa tomada", uno de los relatos cortos de *Bestiario* (1951), Cortázar había ya incursionado –con la extrema limpieza y efectividad de sus cuentos, tan perfectamente discordantes de *Rayuela*– en la problemática de los bordes de las vivencias humanas. De manera "simple y sin circunstancias inútiles",[267] una pareja de hermanos que cuida cariñosamente la casa de sus ancestros descubre que "se han tomado la parte del fondo",[268] sin que sepamos nunca quiénes son "ellos", cómo han entrado en el fondo o por qué lo han hecho. El relato de las incomodidades de la vida cotidiana sin esa parte de la casa da lugar, en otras pocas páginas del cuento, a una nueva constatación de pérdida ("han tomado esta parte"),[269] tras lo cual, con gran sencillez, los hermanos deben salir a la calle y abandonar la casa tomada. La parquedad del lenguaje y de las metáforas multiplica por contraposición –en lo subterráneo, en lo no dicho– todos los sentidos ocultos del relato. Por una suerte de fantástica *sustracción*, sustracción de contenido y sustracción de la forma, se intuye cómo la apertura al futuro, la salida a la calle, resulta de la pérdida de la herencia, de la ruptura de los hábitos cuidadosamente repetidos por los hermanos durante años. La arquitectura de la casa, cuyos límites interiores se van progresivamente cerrando, se *revierte* vista desde fuera. El decurso del tiempo sigue, en efecto, desde el exterior, intentando evitar que "a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora [once de la noche] y con la casa tomada".[270] En la oscuridad, en el borde, en la no casa, en la no Memoria, continúa la vida.

Los experimentos en las fronteras de la expresión, que hemos también recorrido en la obra de Clarice Lispector, surgen de forma

[267] Julio Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, p. 13.
[268] *Ibid.*, p. 14.
[269] *Ibid.*, p. 18.
[270] *Ibid.*.

bastante natural en los años sesenta. *Reina sureña* (1963)[271] de Gunther Gerzso muestra una serie de recortes de color que se endentan sobre una frontera no bien definida; los trazos al óleo evocan cortes de papel o sábanas colgantes en perspectiva, dando lugar a un "original tratamiento de la superficie pintada, que oscila entre el rigor y la enunciación poética de espacios filtrados entre los planos".[272] Los intersticios del dibujo, que evocan residuos ocultos de sentido, y las filtraciones de color, que suavizan el rigor abstracto, otorgan una extraña calidez a las obras del artista mexicano. El escrutinio de mediaciones *a través de quiebres y residuos en una frontera* es una de las tareas de fondo emprendidas por Gerzso, pero resulta ser, en realidad, una extendida labor en la América Latina de esos años. Las series "Composiciones" de María Luisa Pacheco en Bolivia, "Guerrilleros" de Armando Morales en Nicaragua y "Signos" de Maria Thereza Negreiros en Colombia combinan la libertad formal del arte abstracto con la búsqueda de intrincadas metáforas que evoquen las dinámicas violentas y contrastantes del continente. En todos esos intentos, una mixtura de abstracción y de hondo sentido escondido intensifica la fuerza de las obras.

En *Composición* (1960),[273] Pacheco organiza el espacio alrededor de una red de texturas blancas que se balancea en el centro de la tela, pero que se ve agudamente circunscrita por restos y fragmentos de una estructura desecha, con aristas y puntas hirientes (rojo, negro, gris) en diversos planos. La urdimbre de texturas blancas parece evocar una cordillera, magnificencia natural de América, que se ve cercenada por recortes afilados y bordes punzantes que podrían haberse producido en el estallido de una cubierta vidriosa. Un sutil entronque de colores aparentemente distantes y una consecución de un orden subterráneo dentro del aparente desorden coinciden con la búsqueda de consonancias dentro de la disonancia que hemos subrayado en *Rayuela.* Por su parte, Morales se adentra de lleno en los linderos esquivos de figuración y abstracción en sus series de mujeres de los años sesenta y setenta. En *Mujer a punto de volver* (1972)[274] los cuerpos desnudos no poseen rostros, las sombras deter-

[271] Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980* (nota 131), p. 106.
[272] *Ibid.*, p. 105.
[273] *Ibid.*, p. 92.
[274] *Ibid.*, p. 117.

minan las líneas de fuga de la composición, las curvas de pechos y muslos chocan con frías diagonales y horizontes; pero, a la vez, las texturas de grises y azules producen una sugerente continuidad entre las figuras verticales y el fondo horizontal abstracto. El resultado es un proteico tejido de puntadas (o contrapunteos) de color entre polaridades opuestas, con una incisiva capacidad de enlazar texturas vivas y trazos metafísicos inertes. Los *paisajes* de lo vivo y los *pasajes* a lo abstracto se sueldan, entonces, con peculiar fuerza.

En muchos momentos las fronteras del paisaje sirven de pasaje mismo hacia los sentidos que busca expresar el artista. Es el caso, como hemos visto con Armando Reverón y con Guillermo Wiedemann, donde los fondos borrosos de las obras (coletos a la vista en Reverón, disoluciones de témpera en Wiedemann) permiten el paso que lleva a la conciencia de los límites de la visión. El sentido subterráneo de nunca poder representar lo representable se ofrece precisamente, en forma icónica, en sus paisajes siempre inacabados. En los grandes óleos de Roberto Matta la situación se repite: los rápidos trazos eléctricos indeterminan la orientación, los bordes entre el paisaje de la mente humana y el paisaje del cosmos se intercambian a voluntad y el observador se inmiscuye, sin darse cuenta, en las fronteras de lo *no visto. Splitting the Ergo* (1946)[275] juega con la ruptura simultánea del ego y del átomo en un paisaje abstracto donde vuelan fragmentos de casas, puertas, muebles; suerte de destrucción subatómica o de deconstrucción psíquica. *The Ego and the I* (1946)[276] explora el mismo tema, pero delineando únicamente los trazos curvos de una arquitectura mental o cósmica, sin las fuerzas dinámicas de la explosión. *Le Cube Ouvert* (1949)[277] refleja la tensión y la rigidez de una estructura general a la que no le cabrían más movimientos que los expresados en el centro de la tela; la maximalidad de la obra, presente por medio de paredes estructurales encajadas, refleja las inquietudes fundamentales de Matta, quien desea captar sutiles marcas de tiempo y espacio por medio de bifurcaciones y recomposiciones vibrantes que sirvan de *relé* a lo no visto. Lo invisible se vuelve explícito, no a través de una descripción imposible, sino a través de las tensiones estructurales que yacen en lo visible y que permiten

[275] Dominique Bozo, *op. cit.* (nota 157), p. 145.
[276] *Ibid.*, p. 144.
[277] *Ibid.*, p. 161.

intuir aquello que se omite.

Los *altibajos abismales* de la expresión coinciden, así, en las tres dimensiones básicas de la forma, del contenido y de la acción. En los intersticios de la contradictoriedad, el creador latinoamericano refleja, con múltiples variaciones formales, la condición fronteriza del continente, e intenta con ello modificar los bordes plásticos de su entorno vivencial. Sintaxis, semántica y pragmática se combinan adecuadamente a lo largo de un proyecto de complejización de las representaciones, donde se requieren incesantes tránsitos y pasajes entre bordes aparentemente opuestos de la sociedad y de la cultura. Las dinámicas oscilantes del continente potencian la creatividad y dan lugar a muy ricas formas de mediación en el ensayo, la literatura, las artes plásticas. No obstante, el suelo movedizo (Maurice Merleau-Ponty) sobre el que se eleva, entonces, la cultura latinoamericana lleva también, desde un punto de vista social e histórico, a tremendas inequidades, injusticias, ilegitimidades, ilegalidades asociadas a la (falta de) construcción de las naciones. Las *demediaciones* en las que ahí incurrimos pueden llegar a ser monstruosas. Estudiaremos a continuación, en nuestro capítulo final, algunas ramificaciones en las *redes de demediaciones y mediaciones, de paisajes y pasajes* que pueden servir para delinear, con algo más de "espesor", la *trans*identidad de América Latina.

La fuga, como forma musical, organiza el contrapunto y la polifonía medievales. Un conjunto de voces dialoga. Una primera voz enuncia un tema, una segunda voz le ofrece una respuesta. A menudo, surge el mismo tema en un registro diferente, o algo alterado en la melodía. La primera voz sobrepone luego un segundo tema. Éste y el tema principal sostienen la sustancia de la fuga. Entre tanto, las demás voces van apareciendo y presentan otras alternancias. La exposición termina cuando todas las voces han hecho su entrada. En el desarrollo, se despliegan centros y réplicas. Se les invierte, traslada, modula más allá de sus fronteras tonales. A menudo, la pieza continúa en un *stretto*, donde temas y respuestas se codean hasta confundirse. Concluye, entonces, la fuga.

*

La gran dialéctica de lo múltiple *versus* lo uno, subtendida en lo diferencial *versus* lo integral, ha acompañado desde sus orígenes la evolución de la civilización occidental. Desde los bordes geográficos y culturales de América Latina, esa dialéctica se ha visto a menudo enriquecida por la capacidad de contemplar *pendularmente* los *dos* polos y sus diversas *mediaciones* ("síntesis" de los Maestros de América). El énfasis posmoderno en la diferencia, dejando de lado Utopías universales o procesos de integración, poco concuerda con esa tradición latinoamericana, y queremos en este capítulo reivindicar un *transmodernismo* más propio del continente, atento, a la vez, a cierto tipo de residuos (locales) con capacidad reflectora (global) y a cierto tipo de redes (integrales) con plasticidades proyectivas (diferenciales). La *combinación* del residuo oblicuo, la red prospectiva y las fronteras de paso –frágiles, delicadas– entre remanentes reales y elementos ideales es una de las especificidades estructurales de Latinoamérica. Hemos desbrozado aquí esa proteica tríada a través de la Memoria, la Utopía y la Frontera, arborizando metafóricamente en cada caso, en los capítulos anteriores, lo Uno *versus* lo Múltiple

("el cóndor"/"las selvas", "el cementerio"/"las penumbras", "el sendero"/"los altibajos").

En una época de permanentes tránsitos e hibridaciones como la nuestra, resultan tan imprescindibles los enlaces, las continuidades, los pegamientos parciales, como los quiebres, los cortes, las cesuras. Dejando de lado ciertas inocentes rupturas posmodernas y muchas innecesarias defunciones del saber, la "transmodernidad" promovida por Rosa María Rodríguez Magda intenta recoger las simultaneidades inventivas de la posmodernidad y su abierto espíritu de diseminación, en *conjunción* con muchas fortalezas del proyecto moderno que no merecen ser olvidadas. Las rupturas de lo Absoluto, las fragmentaciones de la Verdad, la multiplicación de las redes del sentido, las ocurrencias de lo antinómico, magnificadas por el posmodernismo, son de hecho conquistas bastante más antiguas, propias de un modernismo no trivializado, por ejemplo, en Novalis o en Pável Florenski. Hemos visto también en los capítulos anteriores cómo en América Latina se *conjugan* todas esas corrientes contrarias. Para Rodríguez Magda, la "transmodernidad" reentiende múltiples tensiones y puntos de fuga de la modernidad después de la pretendida ruptura posmoderna:

La Transmodernidad prolonga, continúa y trasciende la Modernidad, es el retorno de algunas de sus líneas e ideas, acaso las más ingenuas, pero también las más universales. El hegelianismo, el socialismo utópico, el marxismo, las filosofías de la sospecha, las escuelas críticas... nos mostraron esta ingenuidad; tras las crisis de esas tendencias, volvemos la vista atrás, al proyecto ilustrado, como marco general y más holgado donde elegir nuestro presente. Pero es un retorno distanciado, irónico, que acepta su ficción útil [...] La zona contemporánea transitada por todas las tendencias, los recuerdos, las posibilidades; transcendente y aparencial a la vez, voluntariamente sincrética en su "multicronía" [...] La Transmodernidad es lo postmoderno sin su inocente rupturismo [...] La Transmodernidad es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane; entropía de lo obeso, inflación amoratada de datos; estética de lo repleto y de su desaparición, entrópica, fatal. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasocomunicada de los paradigmas. Son los mundos que se penetran y se resuelven en pompas de jabón o como imágenes en una pantalla.[278]

[278] Rosa María Rodríguez Magda, *op. cit.* (nota 120), pp. 8-9.

La pertinencia de la transmodernidad consiste, entonces, en la posibilidad de registrar aceleraciones y desaceleraciones (como lo hicieron Ángel Rama, Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero para América Latina), conexiones, superposiciones, urdimbres desde las nuevas perspectivas ofrecidas por la posmodernidad, pero sin sus altisonantes aniquilaciones del saber moderno. Tanto en la *razón transversal* (Wolfgang Welsch) como en la "transmodernidad", la frontera y el deambular pendular del conocimiento articulan todo el andamiaje. La autorreflexividad de la dialéctica se dispara en cada estrato fronterizo, en cada transferencia de información. De hecho, un enriquecedor *contrapunteo* emerge, entonces, entre posmodernidad y transmodernidad: la ruptura, la localidad, la diferenciación, la conjunción de las contradicciones, la muerte, el "todo vale", la imposibilidad de universales –énfasis posmodernos– se contraponen con la revisión, los enlaces local/global, la concepción pendular diferencial/integral, el pegamiento de las coherencias relativas, los renacimientos, el "mucho puede valer", la construcción de universales relativos –énfasis transmodernos.

Novalis había señalado, dos siglos antes, que el mundo moderno es una "teoría del *contacto* – teoría del *pasaje*", y que "la verdadera medida es una mediación – por un lado una ruptura – por otro lado una combinación".[279] Hemos intentado ver, en la creatividad latinoamericana, una peculiar concreción de esa extraordinaria visión novalisiana. Los *pa(i)sajes (de)mediados* de América Latina combinan formas de ruptura y mediación, desahucios y utopías, paisajes quebrados y pasajes a la esperanza, todo en un contrapunteo incesante que emerge desde el vacío y el revés, que apunta a resquebrajadizas urdimbres ideales y que, en una oscilación pendular, va fraguando en la frontera notables obras creativas, particularmente sensibles al movimiento, a la contradictoriedad, a las tamizaciones de los dualismos, a una terceridad mediadora entre opuestos. Con su incesante transformabilidad, Proteo encarna –a la vez– los pasajes y las demediaciones de ese espacio-tiempo latinoamericano.

El filósofo iraní Reza Negarestani explica cómo una "lógica substractiva de la decadencia" implica una ramificación fascinante en la

[279] Novalis, *L'"Allgemeines Brouillon"*, en *Opera filosofica II*, Turín, Einaudi, 1993, p. 414. Véase el epígrafe de este ensayo. La genial agudeza de Novalis explota en textos, escritos a los 26 años, de una profundidad inusual.

inventividad contemporánea.[280] Retrotrayéndose a los escolásticos, a Athanasius Kircher, a Novalis, Negarestani detecta una larga tradición occidental que impulsa la creatividad desde el revés. Según el pensador iraní, todo un "dinamismo químico-matemático" se esconde detrás de diversos procesos centrales del entendimiento: luchas entre intensión y extensión, leyes de continuidad, dialécticas entre abstracción y concreción. En particular, en cada uno de esos procesos *las contrapartes negativas abren nuevos espacios tangentes*, donde la invención puede explayarse sin frenos. Es lo que hemos venido subrayando, por otros caminos, cuando hemos indicado la fuerza de la negatividad, del revés, de la nada, en el ámbito de la literatura y las artes en América Latina.

Las lógicas de la dominación en Latinoamérica han sido siempre complejas a pesar de que hayan intentado radicalizarse en blanco y negro, tanto por izquierdas como por derechas. Múltiples procesos de seducción *recíproca* han ocurrido, en realidad, entre dominadores y dominados, con mestizajes sociales y mixturas culturales convenientes para ambos extremos, no fácilmente reducibles a sólo instancias de opresión. Además de fuertes pesos verticales, otros ubicuos procesos *diagonales* han determinado el destino del continente. Desde la "ciudad ordenada" de los dameros ideales coloniales hasta la "ciudad revolucionada"[281] a comienzos del siglo XX, la elevación del pensamiento latinoamericano ha sido, en efecto, sistemáticamente diagonal, mediadora, mixta, abarcando "construcciones sincréticas que coordinaban la forzosa asunción del universalismo con el resguardo de tradiciones internas".[282] El *espesor* de los tránsitos culturales ha sido considerable, y su carácter especialmente *contaminante* puede constituir tal vez, a futuro, una de las fortalezas mayores del ámbito latinoamericano. La dinámica plural y unitaria del *trans* –capaz de enlazar a escala continental la diferencia y la reintegración, lo acotado regionalmente y lo que aún, en la frase contundente de José Martí, "de aldea en América ha de despertar"–[283] permite resistir a la vez contra trivializaciones globales invasoras y contra resguardos locales maniqueos.

[280] Reza Negarestani, "Undercover softness: an introduction to the architecture and politics of decay", *Collapse VI*, 2010, pp. 379-430.

[281] Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

[282] *Ibid.*, p. 121.

[283] *Loc. cit.*

Hemos visto cómo esas *diagonalizaciones* operan en la imaginación creativa de un Fernando Ortiz, un Juan Carlos Onetti, un Alejandro Obregón. Ya sea en el ensayo, ya sea en la narrativa, ya sea en las artes plásticas latinoamericanas, la apertura a lo otro, la incursión en la penumbra, la residualidad zigzagueante, la autorreferencia –formas todas de diagonalización– multiplican la capacidad inventiva. Cuando Ortiz acuña su "transculturación" y dialogiza la historia de Cuba; cuando Onetti fragua Santa María y dialogiza los residuos de las pequeñas miserias humanas; cuando Obregón reinventa los cóndores, los toros, las barracudas y dialogiza las agitadas luchas del hombre con la naturaleza, nos encontramos con notables empresas que, a la par de un Mijail Bajtin releyendo a Fiodor Dostoievski, entroncan la pluralidad externa de un ámbito –*dialogización* de las *diversas* voces– con una estructuración interna unitaria –*diagonalización* de *una* contradicción arquetípica originaria.

Las diagonales y los arquetipos son particularmente visibles en la crítica del *Martín Fierro* que propone Ezequiel Martínez Estrada. En la tercera parte de su monumental monografía, el ensayista argentino diseca "la frontera" donde se sitúa el poema. El paisaje emerge como abstracción, a partir de vacíos y fracasos, omitiendo descripciones y aprovechando la indeterminación de los topónimos geográficos.[284] Los latifundios reflejan la "quiebra moral de las instituciones", suerte de "tumefacción" de la tierra.[285] Lo peyorativo es instancia fundamental de la verdad, modo eficaz de expresar "la fealdad de la miseria, la crueldad, la ignorancia".[286] Desde la "otredad" del desahucio, emerge la voz potente del poeta. La variedad de los episodios contrasta con una unidad estilística, "desde la primera hasta la última estrofa [...]: lenguaje, giros, comparaciones, reflexiones, intensidad emotiva, ingenio, maneras de ver y de decir".[287] La combinación de una honda conciencia reflexiva y una afilada sensibilidad –la *razonabilidad* que defendería Carlos Vaz Ferreira– se encuentra muy presente. Desde el Olvido, se proyecta una Frontera, donde la "razonabilidad" anuda elementos aislados y hechos esparcidos.

[284] Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, pp. 405-412.

[285] *Ibid.*, p. 423.

[286] *Ibid.*, p. 352.

[287] *Ibid.*, p. 141.

En la tensión entre lo Múltiple y lo Uno, donde se han situado algunas de las expresiones centrales de Occidente, yacen también muchas de las mayores conquistas latinoamericanas. Rasgo típicamente proteico, "un" rostro se configura por medio de "muchas" otras caras. Aunque las expresiones de esa tensión son inherentemente zigzagueantes en Ortiz, Onetti y Obregón, por seguir con ejemplos representativos, se acoplan no obstante a una suerte de *patrón de curvatura* bien definido. En efecto, en el espacio creativo latinoamericano, la detección de un nuevo rostro de la realidad parece poder obtenerse a lo largo de tres etapas bien determinadas: *i*] partiendo desde la sustracción, la penumbra, el revés; *ii*] apuntando a Utopías transfiguradoras; *iii*] describiendo, en la frontera de esos esfuerzos previos, los remanentes *elementos del desastre*. A partir de ese esquema inicial, la tríada Memoria-Utopía-Frontera se ramifica de múltiples maneras, empezando, por ejemplo, con permutaciones elementales del orden, para luego mixturarse y producir representaciones fieles de las espesas configuraciones culturales en juego.

Diversas tramas metafóricas alrededor de los "elementos del desastre" subyacen en muchas de las mayores creaciones latinoamericanas. Los intersticios de lo imposible en la *Historia universal de la infamia* y en la *Historia de la eternidad* (Jorge Luis Borges, 1935, 1936), los deslices irrecuperables del sueño en *El caballo perdido* (Felisberto Hernández, 1943), los resecos fragmentos del alma en *El Llano en llamas* (Juan Rulfo, 1953), los abismos desgarrados en *Los ríos profundos* (José María Arguedas, 1959), las marcas del deterioro en *El astillero* (Onetti, 1961), la descomposición animal en *La pasión según G.H.* (Clarice Lispector, 1964), las formas del olvido en *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967) son expresiones de profundas rupturas que sólo pueden llegar a ser entrevistas mediante sinuosas exploraciones que recuperan los escombros remanentes del desastre. De forma similar, los coletos a la vista y las desintegraciones de Armando Reverón, los cortes y las punzadas de Wifredo Lam, el Caribe descompuesto de Obregón, las traiciones y los desgarros de Fernando de Szyszlo, las convenciones infladas de Fernando Botero, las ácidas negruras de José Luis Cuevas son también expresiones del desastre general de las sociedades donde emergen las obras. La perseverante desaparición de las instituciones en América Latina da lugar, en efecto, a una encrucijada frágil y volátil, donde imperan complicadas formas –azarosas, caóticas, aluviales– de *acumulación y barrido* de los saberes.

Después del huracán (Ortiz) y del aluvión (Romero) quedan unos cuantos restos contrahechos con los cuales deben elevarse nuevas perspectivas. Desde el desahucio, la imaginación creadora latinoamericana adquiere, entonces, un vigor inusitado.

El cóndor yacente y las selvas profundas, el cementerio áureo y las penumbras plásticas, el sendero zigzagueante y los altibajos abismales van configurando un dibujo *transidentitario* del continente que rompe *tanto* con la búsqueda de inexistentes "esencias" (identidad estable, folclor, supuestos orígenes), *como* con la cómoda aceptación de lo diverso ("todo vale": una suerte de peculiar esencialismo de lo singular). En el movimiento y el contrapunteo proteico de lo Uno y lo Múltiple va fraguándose, en cambio, la riqueza dinámica del continente: mediaciones entre aspiraciones a lo universal y concreciones regionales, transfiguraciones entre centro y periferia, mixturaciones entre el olvido y la utopía y –en suma–, cuidadosos e imaginativos rastrillajes de los bordes del abismo sin llegar a hundirse en él. La viva *transmodernidad* que se delinea en América Latina en el periodo 1930-1970 y que explota luego en los decenios sucesivos (trabajos de Rama, García Canclini, Martín-Barbero), corresponde, en efecto, a ese *tránsito* incesante de la época. Los tráficos de Pedro Henríquez Ureña por todo el continente; la circulación de Alfonso Reyes por toda la cultura occidental; la inventividad saturnal y la exploración de penumbras, luz y oscuridad en Martínez Estrada; el atravesamiento de barreras opresores/oprimidos y Norte/Sur en Mariano Picón Salas; las trashumancias eruditas de José Lezama Lima en cada rincón de la inteligencia y la sensibilidad son ejemplos de una preocupación sostenida por romper con compartimentaciones estancas.

Al igual que los ensayistas latinoamericanos escudriñan, así, formas complejas del *trans*, lo mismo sucede en el arte y la narrativa. Cuando Joaquín Torres García busca crear signos "universales" para expresar el arte de América, cuando Rufino Tamayo inventa sus texturas abstractas para poder reflejar la explosividad del colorido mexicano, cuando Guillermo Wiedemann consigue captar con una multiplicidad genérica de planos de acuarela la diversidad concreta de la negritud colombiana, nos encontramos ante precisas proyecciones hacia lo Uno, lo universal, lo trascendente, producidas desde lo Múltiple, lo regional, lo acotado.[288] A su vez, el tránsito de lo diferencial a lo integral encarna apro-

[288] Fundamental en esas proyecciones es su búsqueda *asintótica*, que no necesita de

piadamente en las autorreferencias y paradojas de Borges, que alejan al lector de su coyuntura y lo envían a un revelador "más allá"; en los vaivenes barrocos de cultura y naturaleza según Alejo Carpentier, donde América y Europa dialogan sin cesar; en las reflexiones metafóricas y metafísicas de João Guimarães Rosa, que sumergen al Sertón dentro de un continuo universal. El viento seco de Rulfo, que es el viento de las noches estrelladas de Szyszlo y que es también el viento abstracto de la desolación, humana y cósmica, integra las visiones locales dentro de panoramas mucho más amplios. El Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti trascienden completamente sus coordenadas de origen. En todo ese proceso de *contaminación* de lo "propio" y lo "ajeno" se rompen las cuadrículas duales y América Latina emerge *en medio* con extraordinaria fuerza.

Desde una perspectiva holista lo suficientemente amplia, puede verse, tal vez, como lo hemos sugerido en este ensayo, que ese lugar latinoamericano "en medio" se encuentra fuertemente tensionado por las polaridades *paisajes/residuos* y *mediaciones/demediaciones*, con toda suerte de *pasajes* originales entre los extremos. Por un lado, se trata de paisajes quebrados, destruidos, desolados, donde se contrapone una naturaleza exuberante y vital con una sociedad corruptora y degradante; los residuos de esa lucha determinan las pocas esperanzas y las frágiles proyecciones utópicas de los actores en juego. Por otro lado, se construyen notables mediaciones creativas para poder elevarse sobre algunos elementos del desastre, pero esas mediaciones chocan luego con la realidad y se enquistan con otra suerte de demediaciones, políticas y gubernamentales, que terminan por alienar aún más la situación. Entre los paisajes quebrados, los residuos del paisaje, las mediaciones creativas y las demediaciones institucionales emerge, entonces, todo un *entramado de pasajes parciales* que constituye, en el fondo, lo americano. Proteo, desde Faros, cobija simultáneamente la luz y la oscuridad. El concepto metafórico de

---

la existencia *actual* de los ideales (noción de límite), sino sólo de su *posible* coherencia relacional (noción de convergencia). Acompasada con el *transitar* mismo, la red de proyecciones hacia la Utopía es una profunda red *modal*, allende lo meramente registrable en el "aquí y ahora". La *transidentidad* latinoamericana no puede darse, así, en un instante determinado del tiempo, y sólo tiene sentido sobre un cronotopo (Mijail Bajtin) extendido. Más allá de descomposiciones analíticas, se requieren *recomposiciones sintéticas y holistas* para captar el continente.

pasajes demediados –con su explícita contradictoriedad, donde contrapuntean el "medio" y el "no medio", el tránsito y la obstrucción– tal vez puede servir, entonces, para evocar de manera compacta el vaivén saturnal, desde las penumbras y hacia la utopía, tan propio de América Latina.

Una peculiar "fuga" entre las nociones duales de pasaje/tránsito y demediación/obstrucción aparece en el *Oppiano Licario* (1968-1969; edición póstuma, 1977) de Lezama Lima. Enorme poema en prosa –suerte de *Inferno*, contraparte de *Paradiso*– la novela se despliega en una alternancia de luminosas resucitaciones y oscuras tergiversaciones. Lezama Lima busca *multiplicar* sin cesar: romper lo lineal, hacer reverberar lo carnal y lo espiritual, unir y fragmentar. "Metamorfosis de cientos de criaturas conocidas",[289] Licario trasiega en el umbral del deceso y la resurrección. Figura fantasmal, como Pedro Páramo, niega el tiempo, dialoga con sombras, desciende a lo nocturno. Muere y vive, a la vez, en un pleno *pasaje demediado*, donde se potencian muchas de las inversiones latinoamericanas que hemos recorrido: vida desde la muerte, multiplicidad desde la ausencia, elevación desde el descendimiento, visión del todo desde el residuo. Relata Lezama Lima: "La oscuridad y la contemplación de la escalera iban haciendo nacer en la piel de Cemí el vuelco de esa totalidad".[290] Desde la inmersión sexual de Cemí en Ynaca, invirtiendo profundidad y altura, se eleva la "energía caliente de la tierra" hasta acercarse a un "rocío de dilatación estelar".[291]

De esta manera, la *de*mediación incita a su contrario, el tránsito, el pasaje. La *residualidad del paisaje cultural* latinoamericano resulta ser un motor imprescindible en ese salto. Contrariamente con la plenitud y la exuberancia del paisaje natural, las tramas culturales se distribuyen sobre débiles y casuales singularidades. La fragilidad, registro residual de acción, labor de individuos aislados en medio de un tejido institucional inexistente, convoca, entonces, a su contraparte. Un esfuerzo de *integración del espectro diferencial* es una de las constantes del pensamiento latinoamericano, desde los Maestros de los años treinta hasta los sociólogos contemporáneos de la cultura. El

[289] José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1989, entrevista citada, p. 17.

[290] *Ibid.*, p. 337.

[291] *Ibid.*, pp. 340, 342.

situarse en un entorno residual, casi electromagnético, afirma el deseo de "imantar" un desperdigado polvo ferroso. Allende múltiples polaridades, allende enquistadas demediaciones históricas y sociológicas, los creadores y pensadores latinoamericanos buscan –y encuentran– pasajes entre los opuestos.

El olvidado pueblo de Rapayán, en Perú, simboliza esos ácidos pasajes demediados. Situado en medio de los Andes, sobre grandes montañas a pico, Rapayán conserva restos de una cultura preincaica cuya característica principal consistía en construir viviendas mixtas para los vivos y los muertos.[292] Las casas se construían con un fondo para los "ancestros", los muertos de la familia, que se momificaban y eran destinados a pasar una nueva vida en medio de sus descendientes. La contradictoria vida de los muertos, evocada en María Luisa Bombal y en Rulfo, adquiría, así, en la cultura de Rapayán una fuerza *cotidiana* inesperada. El cuidado de las momias –amarradas con cuerdas–, el espacio considerable que les era otorgado y el diálogo oscuro con el pasado eran constancia de una búsqueda de pasajes demediados entre vida y muerte. Pero –en un giro metafórico aún más sobrecogedor– el destino histórico de la cultura de Rapayán combina, por un lado, la fragilidad residual del continente, y, por otro lado, su extraña pervivencia en los linderos continuos de la contradicción. En efecto, en el año 2008, las momias fueron saqueadas *tanto* por foráneos *como* por los actuales habitantes del pueblo; las construcciones se siguen derrumbando sin el menor interés de los alcaldes; los estudios científicos de preservación se miran con desdén desde las instituciones. Las pocas momias subsistentes se guardan en el colegio con el único objetivo de poder asustar a aquellos estudiantes que no realicen bien sus tareas. De esta manera, en los fantásticos paisajes quebrados de Rapayán, las pocas sobras aún existentes de la muerte/vida están, a su vez, destinadas al desastre. Continuamente, los aluviones destructivos configuran el espectro continental.

Rapayán representa la riqueza dialógica de una cultura abierta a una red no trivial de pasajes muerte/vida, oscuridad/luz, estática/dinámica, residuo/estructura; pero, a su vez, simboliza la temible

[292] Aprovechamos aquí los trabajos recientes (2003-2008) del arqueólogo canadiense Alexis Mantha.

capacidad latinoamericana de desmantelar sus más preciados bienes. Las arbitrariedades de la acción, los nocivos centramientos del poder y de la información, las iniquidades sociales, las exclusiones en los procesos de comunicación llevan a un *continuo descalabro* que poco importa a los gobernantes de turno, acotados en miras temporales mínimas, refugiados en el más aterrador presente y desentendidos de acciones pasadas o futuras que no los involucren directamente. Los "elementos del desastre" se siguen acumulando sin freno. Tal vez es, entonces, en esa continua sedimentación del percance y del tropiezo, en esa paradójica repetición de las roturas, en el tránsito que debe interminablemente superar obstrucciones de todo tipo, donde puede radicar una de las especificidades profundas de lo latinoamericano. Una suerte de prolongación continua extiende de esa forma los recortes (marcas limítrofes, límites, limitantes) del espacio.

Las técnicas de *montaje* usadas en muchas obras que hemos venido revisando responden plenamente a la problemática de cómo (re) construir un continuo a partir de una secuencia de cortes. Las resoluciones cinematográficas usuales no valen, puesto que las arborizaciones culturales que hemos encontrado están lejos de ser lineales y el pegamiento acelerado de las instantáneas que se da en un filme no puede ocurrir sin una hipótesis de linealidad. Más allá del primer Benjamin, interesado en la reproducibilidad técnica de la fotografía y su posterior montaje en el cine, estamos, entonces, más cerca del Benjamin final de los "Pasajes". La memoria clásica de Reyes y sus tajos para capturar el presente, los rescoldos contrapuntísticos de Ortiz, las sombras ensayísticas de Martínez Estrada insertan el "aquí y ahora" en universos mucho más alargados de lo que usualmente creemos. Las extensas y serpenteantes frases de Lezama Lima y de Rama registran los múltiples niveles de entronques y superposiciones de la inteligencia, recordándonos el espesor de lo real y la dificultad de interpretarlo. Las gramáticas entrecortadas de *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962), del *Gran Sertón: veredas* (Guimarães Rosa, 1963) y de *La casa verde* (Mario Vargas Llosa, 1965) instancian las cesuras dentro del cambio. Las repetidas modulaciones subjuntivas de Borges, Felisberto y Onetti incrustan el mundo de los posibles en cada corte singular de lo cotidiano. Algunas puntuaciones experimentales de Lispector, de Carpentier y de Lezama Lima ayudan a explicitar los bordes convencionales de toda representación. Los abruptos vacíos y los coletos a la vista de Reverón, las excesivas casillas

en Torres García acentúan también el problema de cómo rendir un continuo a partir de recortes y residuos. La violencia eléctrica de Roberto Matta, la agilidad transfiguradora de Obregón, las texturas infinitas de Tamayo responden en buena medida al problema de cómo convocar un *sensorium* continuo con trazos finitos de la paleta. De esta manera, muchos ensayistas, narradores y artistas latinoamericanos se enfrentan, implícita o explícitamente, con la problemática de cómo elaborar *pasajes demediados* que permitan entrelazar, en una urdimbre unitaria, la sección y el movimiento, el residuo y el paisaje.

Los *collages* (1963) de Wiedemann son un buen ejemplo del montaje "saturnal" latinoamericano. Los ensamblajes del pintor colombiano combinan materiales perecederos (cartones, costales, bambús, cuerdas, trapos) con las difuminaciones características de sus acuarelas.[293] Una rigurosa abstracción gobierna la emergencia de las formas. En un proceso dialéctico, una *armonía bimodal* del tacto y de la vista procede de un *quiebre inverso* entre rugosidades tridimensionales y suavizaciones cromáticas. La comparación de Wiedemann con Robert Rauschenberg es iluminadora. Mientras los *collages* del maestro estadunidense, en los años cincuenta,[294] aprovechan hondos contrastes de espacios, Wiedemann *equilibra* constantemente la composición; mientras uno reitera anclajes en la figuración (fotos, dibujos, escritos), el otro maneja texturas y colores en abstracta clave *musical*; mientras el primero busca una renovación chocante, chirriante, de la visión, el segundo intenta mostrar *intersticios* de la percepción. Una suerte de *equilibrio intersticial musical* surge, entonces, de los ensamblajes de Wiedemann. El montaje busca expresar una armonía desde un residuo, un desecho, un quiebre, un revés, pero sin violentar nunca la expresión. La especificidad del *pasaje demediado* latinoamericano proviene de su ocurrencia *natural*, integrada a las cesuras y penumbras cotidianas del continente.

Los lances de Proteo combinan *pasajes* y *paisajes*. El entorno literario y artístico latinoamericano se encuentra estrechamente ligado con su entorno físico. Resultan inimaginables un Rulfo sin la resequedad de las tierras áridas, un García Márquez sin la exuberancia

[293] María Elvira Iriarte, *El legado de Guillermo Wiedemann*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1994, pp. 55-64.

[294] Véase, por ejemplo, Paul Schimmel (ed.), *Robert Rauschenberg. Combines*, París, Centre Pompidou, 2006.

del trópico, un Arguedas sin las altas cumbres andinas, un Guimarães Rosa sin el sertón. Tamayo sin pigmentos minerales, Szyszlo sin rocas, Reverón sin arena serían impensables. Muy a menudo, los paisajes determinan los pasajes originales que han de inventar los creadores para expresar aquello que habitualmente se nos escapa. La variedad y la multiplicidad de los elementos –tierras, aguas, luces, atmósferas– sostienen las más diversas ramificaciones de lo imaginario. En el espectro latinoamericano, tal diversificación asegura una incansable multiplicación semiótica, con todo tipo de nuevos signos, nuevas metáforas, nuevos giros de la visión.

De hecho, el Blumenberg final de las metáforas fuertemente ramificadas campea en el panorama. La metafórica latinoamericana involucra laberínticas jerarquías de imágenes, tanto desde un punto de vista formal –manejando múltiples perspectivas y tinturaciones, introduciendo sinuosos vuelcos plásticos y narrativos, combinando técnicas que entran y salen de la modernidad– como desde las redes mismas del contenido –presentando entornos "espesos" donde se entrelazan la ilusión y la desesperanza, la ingenuidad y la violencia, la fina descripción regional y los hondos problemas universales del alma humana–. Algunos *pasajes demediados* entre fragmentos de la Memoria (mito/olvido), de la Utopía (ideal regulativo/desgobierno) y de la Frontera (convergencia/limitantes) dan lugar a notables series de imágenes en el ensayo, la narrativa y el arte latinoamericanos. El olvido de los mitos, el poco cuidado a los "ancestros" produce descomposiciones de la sociedad que se reflejan, por ejemplo, en Szyszlo y en Arguedas, en resquebrajadas telas volcánicas, en párrafos heridos en medio de afiladas cordilleras y afilados odios humanos. El desgobierno de los ideales y las usurpaciones del poder inundan la oscura imaginería de Martínez Estrada; generan rocambolescos mundos dictatoriales en Miguel Ángel Asturias, García Márquez, Augusto Roa Bastos; impulsan las sátiras redondas de Botero. Las obstrucciones y limitantes en todo proceso de convergencia subyacen en la ronca resequedad de Rulfo, en las indeterminaciones de Onetti, en las desmembraciones de Reverón, en la acidez de Cuevas.

En *Tiempo de la vida y tiempo del mundo* (1986), Hans Blumenberg estudia las divergencias entre las concepciones del tiempo que se hace la humanidad y el tiempo "otro" del mundo natural. Esa *demediación*, como hemos visto, es patente en el ámbito latinoamericano. La literatura, las artes y el ensayo convocan múltiples deslices entre

el continente y sus representaciones. Las fuerzas telúricas que despiertan un Carpentier, un Obregón, un Ortiz, destrozan los tiempos acotados de los individuos. La Memoria que entra en juego a escala continental contempla una trama de aceleraciones y frenazos de "larga duración", *à la* Fernand Braudel, y se distingue de formas de memoria "corta", esa "especie de *retención intersubjetiva* del tiempo de la vida",[295] según Blumenberg. Entre los dos extremos –la Memoria larga del ámbito natural y el cotidiano olvido– se sitúa una red compleja de memorias intermedias, con las cuales se "resiste contra la contingencia, contra la idea intrínsecamente impensable de inicio y final", y, por consiguiente, "el tiempo de la vida se prolonga dentro del tiempo del mundo".[296] Las luchas por conseguir *pasajes intermedios del recuerdo* ocurren, ubicuas, en el espectro latinoamericano. Las "tierras de la memoria" de Felisberto, los "jardines" de Borges, las "etiquetas" contra el olvido de García Márquez, los "sueños" incaicos de Szyszlo, los "arquetipos" de Torres García, las "africanías" de Ortiz, la "Colonia" de Henríquez Ureña buscan resistir contra la contingencia y situar al hombre en un paisaje extenso, donde su presencia casual adquiera un sentido más profundo y estable.

Dentro de las oscilaciones de la memoria, Blumenberg destaca lo que llama, por un lado, "una cultura de la retención" –"nuestra obligación con respecto a los muertos, como *memoria* [...] de hacer parte de la cultura de aquellos que sobreviven"–,[297] y, por otro lado, "una cultura de la propensión".[298] Proteo se agita entre la retención y la propensión. Rapayán es el símbolo mismo de esa perpetua tensión entre el perecimiento y la supervivencia. Las tradiciones y las presiones culturales nos sitúan, sin respiro, en ese vaivén. Pero más importante aun resulta ser el inevitable *impulso creativo* generado por la conciencia de situarse en ese borroso lindero de muerte y vida. Como lo indica Blumenberg, "la imprecisión de los límites no es un defecto, sino la premisa de una realización".[299] Desde el confín borroso,

[295] Hans Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo,* Bolonia, Il Mulino, 1996, p. 334 (las cursivas son del autor).

[296] *Ibid.*, p. 335.

[297] *Ibid.*, p. 336 (las cursivas son del autor).

[298] *Loc. cit.*

[299] *Loc. cit.*

"mi Yo se pierde en otro Yo".[300] Desde ese peculiar extravío, desde un hundimiento en el vacío, la invención latinoamericana alcanza, entonces, sus mayores ascensos.

La *demediación* da lugar a una brillante *creatividad.* Desde la penumbra, el zigzag, el abismo; desde la estimulante dificultad según Lezama Lima, explota literalmente la imaginación. Los pasajes que permiten ahondar en la dificultad, así como las metáforas que sugieren una orientación en medio de quebrados paisajes, emergen por doquier. Cada paradoja, cada inversión, cada multiplicación de los tiempos y los espacios en Borges combinan un esfuerzo por revelar la complejidad de la existencia con una tentativa de proveer alguna ubicación parcial dentro de la diversidad. Cada veloz tela de Matta intenta mostrar el movimiento de un fluido eléctrico direccionado dentro de un caos circundante. Cada síntesis de Henríquez Ureña y de Reyes capta aspectos unitarios allende multiplicidades contrastantes. Las figuras totémicas de Lam intentan recomponer un sentido perdido en la lucha demediada entre lo primigenio y lo actual. Juan García Ponce relata la búsqueda de una unidad espiritual entre seres quebrados por las dificultades del amor. Las violentas rupturas sociales dan lugar a algunas de las mejores páginas de Vargas Llosa. La injusticia, el dolor y la paciente perseverancia del hombre ante la adversidad impulsan a todo Rulfo. Las demediaciones del alma engendran el *Gran Sertón: veredas.*

Varios tipos de detonantes llevan del desahucio y la ruptura a la plenitud creadora. Un primer cebo fundamental es la necesidad de aportar elementos creativos como una forma de *supervivencia* que permita ir más allá de paisajes arrasados. De hecho, sólo mediante la creación cultural, después de la destrucción social, adquieren sentido muchas vidas en América Latina. No se trata, por lo tanto, de un juego meramente hedonista, como puede darse en algunos entornos de sociedades desarrolladas, sino de un requerimiento realmente vital. Un segundo cebo lo provee una *tradición* ya bastante acentuada, que Lezama Lima ha llamado "tradición de las ausencias",[301] en la cual ciertas formas de pensar por el *revés* se han constituido en fortalezas específicas de lo latinoamericano. Un tercer cebo está relacio-

300 *Loc. cit.*

301 Véase el capítulo 3, *infra.*

nado con la idea de armar el saber a través de *urdimbres residuales,* al estilo de los “Pasajes” de Walter Benjamin, donde la visión no se produce por acumulación sino por sustracción. Todos esos detonantes son reflejo de condiciones históricas y sociales que han llevado al continente a tener que reinventar permanentemente su *transidentidad* desde la fragilidad y el cambio.

Diversas urdimbres de *vida* constituidas desde el *revés* y a través de *residuos* específicos –*pasajes* proteicos entre la nada y la plenitud– ocurren en muchas de las obras que hemos venido estudiando en este ensayo. Lispector evoca la invención de la pasión desde lo “neutro”; lo inerte, lo sin vida se metamorfosea de las formas más inesperadas; el recorte mismo de la palabra y de la frase (la “entrelínea”) da lugar a una nueva oralidad. Felisberto sitúa el presente desde la sinmemoria, bosqueja sentimientos soterrados gracias a la muerte en vida de los muebles, acumula mínimos fragmentos de melancolía con los que redibuja sus paisajes sensoriales. Onetti construye por retazos la vida fugaz de Santa María, al arbitrio de sus diversos relatores, y produce interminables espirales entre indeterminación y pasajeras interpretaciones. Ortiz recuenta los contrapunteos entre don Tabaco y doña Azúcar, y acumula los más inverosímiles residuos concretos del intercambio. Martínez Estrada retraza la historia de la pampa a través de sus depredaciones naturales y morales. Torres García ensambla una gramática “universal”, sobre cuadrículas y recortes en la tela, donde recupera símbolos olvidados de América. Obregón construye la pintura más vibrante del continente a partir de la descomposición de sus animales míticos, y entrevera los restos de la muerte con las dinámicas abstractas del color.

En *El borrador general,* Novalis indica cómo “la memoria ejecuta un *cálculo musical – profético.* Representaciones singulares de la memoria hasta hoy –como estancia de imágenes– etc. Todo recuerdo se basa sobre un cálculo *indirecto*”.[302] Con su vibrante originalidad, el joven genio romántico presenta la memoria como un cálculo inverso (indirecto) de imágenes y formas. Las contraposiciones de recuerdo y olvido, así como las oscilaciones entre retención (representación) y propensión (profecía), sostienen el cálculo. Como hemos visto, la balanza saturnal –revés, vacío, quiebre, inversión, cálculo indirecto– ad-

[302] Novalis, *op. cit.*, p. 485 (las cursivas y los guiones son del autor).

quiere una relevancia especial en el entorno latinoamericano. Desde la negación, la oclusión, la penumbra, "mientras más desmesurado y múltiple se torna el horizonte (la esfera) de la conciencia –tanto más se *desvanece* lo individual y tanto más crece *sensiblemente*– tanto más se *manifiesta* la grandeza espiritual de la razón humana".[303] Una nueva inversión de lo singular y lo universal impulsa, entonces, el crecimiento de la razón sensible. La desmesura de la naturaleza latinoamericana y la multiplicidad de su espectro cultural sostienen esa notable eclosión de la "razonabilidad" que se ha dado en el continente.

Novalis subraya, de hecho, cómo "la *capacidad de delimitación* crece con la ilimitación".[304] De manera similar, la infinitud americana impulsa, en un "cálculo indirecto", sus recortes creativos y sus acotaciones intelectuales. Un "contrapunteo" *polar* –negativo: ilimitación; positivo: delimitación– subyace detrás de la emergencia figurativa de la *frontera.* El límite se alza, utópicamente, a partir de las carencias de los polos. Nuestra barbarie política e institucional provee un terreno propicio para una oscura descomposición de los valores, no lejana de *Los sonámbulos* de Hermann Broch. La mediocridad de nuestras clases dirigentes se refugia en el saqueo y la omisión de responsabilidades. Contrapuntísticamente, los pensadores y creadores latinoamericanos denuncian el desfalco y el atropello. El panorama, digno de la sombría brillantez de la Santa María de Onetti, resulta desolador. Demediación y malversación se conjugan.

Época de transvases, época donde se conjugan lo múltiple y lo uno, diferenciación e integración, residuación y asintotía, la *transmodernidad* extiende el proyecto moderno, mirándolo desde el revés, desde intersticios de penumbra. Transitable y transitoria, la transmodernidad ocurre como fragmento moderno, después de la pretendida ruptura "post", reconociendo la diversidad pero no confortándose en la divergencia. Sistemáticamente, la transmodernidad ejerce lecturas pendulares entre opuestos (local/global, contingencia/universo, deterioro/ permanencia, etc.) y revela su carácter plenamente *sistémico* (Niklas Luhmann), abierto al *estudio gradual de fronteras* entre los polos. Se trata de un espectro de tinturas tenues, de matices escondidos, explícito desde el primer romanticismo, autodefinido

[303] *Ibid.*, p. 437 (las cursivas son del autor).
[304] *Loc. cit.* (las cursivas son del autor).

desde Novalis como la época del *movimiento*. A comienzos del siglo XXI seguimos explorando, tal vez más acuciosamente que nunca antes en la historia, las redes del movimiento: la informática y la biología, puntas de lanza del siglo en curso, apuntan a entender con cuidado los complejos tránsitos de la información y los muy complejos tránsitos de la vida. Dentro de ese panorama general, el lugar *transmoderno* de América Latina adquiere una prominencia especial. Los pasajes, las fronteras, los grados, las tinturas, las mixturaciones –los tránsitos, en suma– producidos a menudo desde el revés, desde la oclusión, coinciden plenamente con algunas de las temáticas mayores de la transmodernidad. Cuando esos *pasajes* resultan, además, *demediados*, como lo hemos sugerido aquí, nos encontramos ante unas redes peculiares de entronque entre el *paisaje* (global) y el *residuo* (local) que responden de manera original al proyecto conjuntivo transmoderno.

Al referirse a los sistemas de iluminación de los "Pasajes" de París, Benjamin recuerda cómo "quien entraba en el *passage* de los Panoramas se veía sorprendido de lado por el canto de sirena de la luz a gas y de frente por odaliscas en forma de lámparas de aceite", y se sumergía, entonces, en la "magia negra de las puertas, como si ciegas ventanas miraran dentro de sí".[305] Las iluminaciones con que hemos recorrido Latinoamérica no son otras: oscilantes fulgores, evanescentes penumbras, ciegas ventanas que buscan dentro de sí fragmentos de luz. Esas iluminaciones coinciden también con las sensaciones contradictorias que se producen en los umbrales del *desliz*, según Maurice Merleau-Ponty: todo se encuentra en movimiento y, no obstante, debemos intentar captar residuos de permanencia dentro del cambio, acumular signos dentro de la sustracción.

Creemos que una de las grandes conquistas de la creatividad latinoamericana responde en buena medida a esa doble problemática de la *subiluminación* y de la *subadición*. "Nupcias de la onda y de la silva, el hombre está lejos. Tiempo que nadie ha cantado, edad de oro del oleaje", escribía Herman Melville en un fragmento manuscrito.[306] Desde entonces, los ríos y las selvas de América Latina han hecho crecer los cauces de lo imaginario. La armonía crepuscular de

[305] Walter Benjamin, *op. cit.* (nota 56), p. 632.

[306] Herman Melville, "El río" (*c.* 1857), en *Oeuvres IV*, París, Gallimard, 2010, "Pléiade", p. 997.

la onda, de la silva y de ese hombre lejano ha comenzado a ser cantada. Con una vitalidad inesperada, el creador latinoamericano se ha adentrado en la obra negra y ha trastocado el oscuro metal en oro. No un oro refulgente y decorativo, sino el oro profundo de las miserias humanas convertido en obra de arte, en signo permanente de denuncia allende las contingencias. Desde la subiluminación y la subadición, desde la sombra y la expoliación, alternando y luchando entre *memoria*, *utopía* y *frontera*, a lo largo de toda suerte de *pasajes demediados* se eleva, entonces –lenta, retorcida, magnífica encarnación de Proteo–, América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Armando Reverón (1889-1954). Exposición antológica*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1992.

AA. VV., *Di Cavalcanti*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1999.

AA. VV., *Fernando de Szyszlo*, Bogotá, Ediciones Alfred Wild, 1991.

AA. VV., *La utopía de América* (ed. Rafael Gutiérrez Girardot), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

AA. VV., *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

AA. VV., *Wifredo Lam*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.

Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras completas*, Lima, Horizonte, 1983, vol. 5.

____, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (ed. Ángel Rama), México, Siglo XXI Editores, 1975.

____, *Los ríos profundos*, en *Obras completas*, Lima, Horizonte, 1983, vol. 5.

Barrena, Sara, *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*, Madrid, Rialp, 2007.

Bayón, Damián, *Hacia Tamayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Benjamin, Walter, *Opere complete IX. I "passages" di Parigi*, Turín, Einaudi, 2000.

Bermejo, Diego, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

Bianco, José, "Des souvenirs", en *Jorge Luis Borges, Cahiers de l'Herne*, París, Éditions de l'Herne, 1981.

Blumenberg, Hans, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bolonia, Il Mulino, 1996.

Bombal, María Luisa, *La amortajada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Bozo, Dominique (curador), *Matta* (Catálogo Exposición Retrospectiva), París, Centre Georges Pompidou, 1985.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Candido, Antonio, *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Carpentier, Alejo, "Cuevas y Kafka", en *Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

____, *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

____, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985.

Cobo Borda, Juan Gustavo, *La tradición de la pobreza*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980.

Cortázar, Julio, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

____, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

Coutinho, E.F. (ed.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

Cuevas, José Luis, *Crime by Cuevas*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

Elderfield, John, Luis Pérez-Oramas y Nora Lawrence, *Armando Reverón*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007.

Florenski, Pável, *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005.

____, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (ed. crit. Nicoletta Misler), Roma, Gangemi, 1990.

Francastel, Pierre, *La figura y el lugar*, Barcelona, Laia-Monte Ávila, 1988.

Frizot, Michel, *Étienne-Jules Marey. Chronophotographe*, París, Nathan, 2001.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Alfaguara, 2007.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2005.

García Márquez, Gabriel *et al.*, *Alejandro Obregón*, Madrid, Lerner y Lerner Editores, 1992.

García Ponce, Juan, *Obras reunidas IV*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Guimarães Rosa, João, *Gran Sertón: veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Hanssen, Beatrice (ed.), *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Londres, Continuum, 2006.

Henríquez Ureña, Pedro, "Seis ensayos en busca de nuestra expresión", en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Hernández, Felisberto, *Novelas y cuentos* (ed. José Pedro Díaz), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Herrán, Juan Fernando y Luca Zordan, *Wiedemann por Colombia. La mirada de un artista*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2005.

Iriarte, María Elvira, *El legado de Guillermo Wiedemann*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1994.

Lezama Lima, José, *El reino de la imagen* (ed. Julio Ortega), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

____, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

____, *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1989.

____, *Paradiso* (ed. crít., coord. Cintio Vitier), Madrid, ALLCA XX-EDUSP, 1988, "Archivos", núm. 3.

Lispector, Clarice, *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2004.

____, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid, Siruela, 2002.

____, *La manzana en la oscuridad*, Madrid, Siruela, 2003.

____, *La pasión según G.H.*, Barcelona, Península, 1988.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (ed. crít., coord. Leo Pollmann), Buenos Aires, ALLCA XX-Universidad de Costa Rica, 1996, "Archivos", núm. 19.

____, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Melville, Herman, "El río", en *Oeuvres IV*, París, Gallimard, 2010, "Pléiade".

Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 2004.

Morse, Richard, "The multiverse of Latin American identity, *c.* 1920-*c.* 1970", en Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, vol. x, pp. 1-128.

Mutis, Santiago, *Eduardo Ramírez Villamizar*, Bogotá, Ediciones Jaime Vargas, 2000.

____, *Guillermo Wiedemann*, Bogotá, Villegas Editores, 1996.

Needham, Tristan, *Visual complex analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Negarestani, Reza, "Undercover softness: an introduction to the architecture and politics of decay", *Collapse VI*, 2010, pp. 379-430.

Novalis, *L'"Allgemeines Brouillon"*, en *Opera filosofica II*, Turín, Einaudi, 1993.

Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, México, Aguilar, 1970.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

____, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

____, *Visiones sobre Lam*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2002.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

____, "Vestíbulo", en Dominique Bozo (curador), *Matta* (Catálogo Exposición Retrospectiva), París, Centre Georges Pompidou, 1985.

Picón Salas, Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

____, *La conquista del amanecer*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

____, *La crítica de la cultura en América Latina* (eds. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

____, *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

____, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Ramírez, Mari Carmen (ed.), *El Taller Torres-García. The School of the South and its legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992.

Reyes, Alfonso, *El deslinde*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, "Obras Completas de Alfonso Reyes", t. xv.

Roa Bastos, Augusto, "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.

Ross, David y Peter Sellars (eds.), *Bill Viola*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997.

Rulfo, Juan, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

____, *Toda la obra* (ed. crít., coord. Claude Fell), Madrid, ALLCA XX-EDUSP, 1992, "Archivos", núm. 17.

Schimmel, Paul (ed.), *Robert Rauschenberg. Combines*, París, Centre Pompidou, 2006.

Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, BID, 1994.

____, *Hombre americano a todo color*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995.

____, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961.

____, *Marta Traba. Selección de textos*, Bogotá, Planeta, 1984.

Vargas Llosa, Mario, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

Vaz Ferreira, Carlos, *Lógica viva. Moral para intelectuales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Viola, Bill, *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995 (3ª ed., 2002).

Wetz, Franz Josef, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996.

ÍNDICE DE NOMBRES

Alpuy, Julio U. 65, 145
Arguedas, José María 11, 12, 26, 27, 30, 89, 90, 91, 95, 100, 127, 134, 141
Aristóteles 98
Asturias, Miguel Ángel 100, 134
Bajtin, Mijail 31, 126, 129
Barrena, Sara 18, 141
Bayón, Damián 105, 141
Bello, Andrés 61, 70, 82, 96
Benjamin, Walter 14, 40, 53, 70, 97, 132, 137, 139, 141, 142
Bermejo, Diego 99, 141
Bethell, Leslie 17, 143
Blumenberg, Hans 14, 59, 92, 93, 97, 98, 104, 134, 135, 141, 144
Bombal, María Luisa 12, 68, 131, 141
Borges, Jorge Luis 11, 12, 13, 15, 30, 31, 32, 70, 72, 73, 74, 99, 127, 129, 132, 135, 136, 141
Botero, Fernando 127, 134
Braudel, Fernand 135
Broch, Hermann 138
Buck-Morss, Susan 40, 141
Cândido, António 79, 141
Carpentier, Alejo 11, 12, 27, 28, 30, 51, 53, 63, 81, 85, 97, 98, 100, 129, 132, 135, 141
Cauchy, Augustin-Louis 28, 40, 59
Cavalcanti, Emiliano di 13, 116, 141
Church, Frederic Edwin 109
Cobo Borda, Juan Gustavo 28, 63, 141
Cortázar, Julio 13, 117, 118, 141
Coutinho, E.F. 80, 142
Cuevas, José Luis 12, 85, 86, 87, 88, 127, 134, 141, 142
Cusa, Nicolás de 44
Dostoievski, Fiodor 126
Elderfield, John 48, 142
Fell, Claude 21, 144
Florenski, Pável 59, 123, 142
Francastel, Pierre 54, 55, 142
Fuentes, Carlos 13, 113, 132, 142
García Canclini, Néstor 13, 18, 27, 52, 62, 124, 128, 142
García Márquez, Gabriel 13, 20, 21, 87, 88, 95, 100, 109, 127, 129, 134, 135, 142
García Ponce, Juan 13, 113, 114, 136, 142
Gerzso, Gunhter 119
Goethe, Johann Wolfgang von 80
Guimarães Rosa, João 12, 78, 79, 80, 81, 84, 88, 102, 129, 132, 134, 142
Gustavson, Ingemar 78
Gutiérrez Girardot, Rafael 60, 142
Hanssen, Beatrice 40, 142
Hegel, Friedrich 63
Henríquez Ureña, Pedro 10, 12, 13, 17, 19, 23, 24, 28, 30, 35, 49, 60, 61, 63, 69, 73, 82, 88, 96, 109, 128, 135, 136, 142
Hernández, Felisberto 11, 39, 56, 57, 59, 127, 142
Herrán, Juan Fernando 54, 142
Hugo, Victor 52
Humboldt, Alexander von 109
Husserl, Edmund 93
Ibarra, Néstor 73, 93
Iriarte, María Elvira 133, 142
Janis, Sidney 77
Jouffroy, Alain 77
Joyce, James 31

Kafka, Franz 85, 141
Kalenberg, Ángel 65
Kircher, Athanasius 125
Korn, Alejandro 61
Lam, Wifredo 12, 30, 84, 85, 88, 89, 127, 136, 141, 143
Lawrence, Nora 48, 142
Lezama Lima, José 10, 12, 13, 62, 63, 64, 66, 69, 88, 97, 98, 102, 110, 111, 128, 130, 132, 136, 142
Lispector, Clarice 11, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 59, 88, 92, 118, 127, 132, 137, 142
Lorenz, Günter 80
Loveluck, Juan 99, 143
Luhmann, Niklas 138
Mallarmé, Stéphane 52
Mantha, Alexis 131
Marey, Étienne-Jules 42
Martí, José 125
Martín-Barbero, Jesús 13, 52, 124
Martínez Estrada, Ezequiel 12, 13, 30, 39, 49, 70, 71, 88, 111, 112, 126, 128, 132, 134, 137, 143
Martínez, Tomás Eloy 96
Matta, Roberto 12, 13, 30, 76, 77, 78, 120, 133, 136, 141, 143
Melville, Herman 63, 139, 143
Merleau-Ponty, Maurice 14, 55, 93, 121, 139, 143
Misler, Nicoletta 59, 142
Morales, Armando 13, 119
Morse, Richard 17, 143
Musil, Robert 114
Mutis, Santiago 34, 106, 143
Natorp, Paul 93
Needham, Tristan 28, 40, 59, 143
Negarestani, Reza 124, 125, 143
Novalis 14, 18, 21, 33, 55, 61, 70, 123, 124, 125, 137, 138, 139, 143
Obregón, Alejandro 11, 12, 16, 20, 21, 22, 30, 39, 69, 87, 88, 106, 109, 110, 126, 127, 133, 135, 137, 142
Onetti, Juan Carlos 11, 12, 13, 15, 30, 37, 38, 39, 55, 56, 59, 86, 87, 88, 95, 126, 127, 129, 132, 134, 137, 138, 143
Ortega, Julio 110, 142
Ortiz, Fernando 9, 10, 11, 13, 16, 23, 24, 25, 30, 49, 52, 62, 73, 84, 85, 88, 94, 126, 127, 128, 132, 135, 137, 143
Pacheco, María Luisa 13, 119
Pascal, Blaise 59, 98
Pavese, Cesare 114
Paz, Octavio 76, 88, 108, 143
Peirce, Charles Sanders 18, 141
Pérez-Oramas, Luis 48, 142
Petitot, Jean 15
Picard, Émile 28
Picón Salas, Mariano 12, 13, 30, 81, 82, 128, 143
Platón 44, 93
Proust, Marcel 31, 105, 117
Rama, Ángel 10, 12, 13, 26, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 104, 107, 124, 125, 128, 132, 141, 143
Ramírez, Mari Carmen 143
Ramírez Villamizar, Eduardo 12, 106, 143
Rauschenberg, Robert 133, 144
Reverón, Armando 11, 30, 33, 34, 39, 48, 49, 59, 120, 127, 133, 134, 141, 142
Reyes, Alfonso 13, 23, 30, 35, 36, 37, 49, 73, 109, 128, 132, 136, 143
Roa Bastos, Augusto 99, 100, 134, 143
Rodó, José Enrique 61
Rodríguez Magda, Rosa María 9, 61, 99, 123, 144
Romero, José Luis 13, 30, 49
Romero, Francisco 13, 30, 49, 109, 128
Ross, David 48, 144
Rulfo, Juan 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 30, 39, 54, 68, 69, 81,

88, 95, 103, 104, 113, 127, 129, 131, 133, 134, 136, 144
San Agustín 98
Santo Tomás 98
Schiller, Friedrich von 28
Schimmel, Paul 133, 144
Sellars, Peter 48, 144
Sokal, Alan 59
Sosnowski, Saúl 96, 143
Szyszlo, Fernando de 11, 12, 20, 22, 69, 70, 88, 89, 109, 110, 127, 129, 134, 135, 141
Tamayo, Rufino 12, 69, 104, 105, 128, 133, 134, 141
Torres García, Joaquín 12, 30, 64, 65, 66, 69, 85, 128, 133, 135, 137, 144
Traba, Marta 10, 49, 56, 58, 62, 65, 74, 76, 77, 78, 88, 118, 144
Turner, Joseph Mallord William 109
Valéry, Paul 74
Vargas Llosa, Mario 12, 89, 112, 132, 136, 144
Vaz Ferreira, Carlos 31, 39, 54, 59, 61, 63, 66, 109, 126, 144
Viola, Bill 47, 48, 144
Vitier, Cintio 98, 142
Welsch, Wolfgang 99, 124
Wetz, Franz Josef 93, 144
Whitman, Walt 63
Wiedemann, Guillermo 11, 34, 35, 54, 55, 59, 69, 120, 128, 133, 142, 143
Woolf, Virginia 13
Zalamea, Jorge 100
Zordan, Luca 54, 142

ÍNDICE

PRELUDIO 9

1. *EL CÓNDOR YACENTE*
MEMORIA (I). FONDOS MÍTICOS 17

2. *LAS SELVAS PROFUNDAS*
MEMORIA (II). RESIDUOS Y PAISAJES 40

3. *EL CEMENTERIO ÁUREO*
UTOPÍA (I). MUNDOS POSIBLES 60

4. *LAS PENUMBRAS PLÁSTICAS*
UTOPÍA (II). MEDIACIONES Y PASAJES 76

5. *EL SENDERO ZIGZAGUEANTE*
FRONTERA (I). TRÁNSITOS METAFÓRICOS 92

6. *LOS ALTIBAJOS ABISMALES*
FRONTERA (II). BORDES Y LÍMITES 108

FUGA. *PROTEO: PA(I)SAJES (DE)MEDIADOS* 122

BIBLIOGRAFÍA 141

ÍNDICE DE NOMBRES 145